

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS HISPÁNICAS Y
BIBLIOGRAFÍA



TESIS DOCTORAL

**Ciudades imaginadas. El espacio urbano en la poesía
argentina de los siglos XX y XXI**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María Romero Carsí

DIRECTORA

Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid
Ed. electrónica 2019

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía
(Literatura Hispanoamericana)



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE**
MADRID

**Ciudades imaginadas.
El espacio urbano en la poesía argentina
de los siglos XX y XXI**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

María Romero Carsí

Bajo la dirección de:
Dra. Rocío Oviedo Pérez de Tudela

Madrid, 2018

AGRADECIMIENTOS:

En primer lugar, agradezco a la Dra. Rocío Oviedo el haber asumido la dirección de este proyecto sin conocerme, por su dedicación en la revisión y la orientación que han dado como resultado el presente trabajo. También, por haberme ayudado en la elección temática de la poesía urbana, del que resulto plenamente enamorada. Del mismo modo, agradezco a la Dra. Almudena Mejías por su labor de tutora y su ayuda en todo lo que a esto respecta.

En segundo lugar, debo agradecer encarecidamente a Anahí Lazzaroni su amabilidad y su absoluta generosidad, sin la cual no habría podido prosperar en la investigación.

No puedo evitar recordar, por otro lado, a todo el Departamento de Filología Española e Hispanoamericana de la Universidad de Valencia por haberme formado durante cinco años, agradeciendo especialmente a la memoria de la profesora Dra. Sonia Mattalia que, ya en mi primera clase y con dieciocho años, me hizo sentir que la literatura hispanoamericana era una pasión a la que iba a dedicar el resto de mi vida.

Y, por último:

Gracias a Julio, compañero de viaje, oasis; por su presencia perpetua.

A Carmen Clemente, mi cómplice urbana y marítima, tierra firme en momentos de duda; hermana siempre.

A Natalia Castillo, por haberme acompañado en la aventura universitaria con igual fascinación, aunque la vida haya impuesto la distancia entre París y Valencia.

A Sebastián Marolla, que me ha visto crecer a lo largo de siete años y me ha brindado su inestimable apoyo de todas las formas posibles.

Y, especialmente, a las dos Amparos, germen de mi existencia: a Amparo Carsí, por su amor incansable, su generosidad y su paciencia los últimos veintisiete años, que no seré capaz de igualar nunca. Y a Amparo Lledó, aunque llegue seis años tarde, por haber creído siempre que llegaría a ser la persona en la que me he convertido.

ÍNDICE

RESUMEN	6
ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN	9
0.1. Hacia una poesía urbana. Cómo poetizar la ciudad	9
0.1.1. La visión de la ciudad desde la Edad Media hasta el siglo XX.....	9
0.1.2. El caso de Hispanoamérica. Cómo nace, se comprende y se poetiza la ciudad	13
0.1.3. La poesía urbana del siglo XX. El prisma de miradas hacia la ciudad	22
0.2. Aproximaciones teóricas a la ciudad. Tres miradas desde el símbolo	31
CAPÍTULO 1. LA IMAGINACIÓN URBANA. LA CIUDAD DE LA POESÍA BONAERENSE DEL SIGLO XX DESDE LAS TRES MIRADAS.....	56
1.1. Las relaciones sociales y la <i>flânerie</i> . Perspectivas sociológicas para el análisis de las poéticas urbanas.....	56
1.1.1. Lugones y la urbe modernista de principios de siglo XX	60
1.1.2. La ciudad desde los ojos del primer <i>flâneur</i> : Baldomero Fernández Moreno	74
1.1.3. Oliverio Girondo y la ciudad como espectáculo	94
1.1.4. Mario Jorge de Lellis, el poeta del barrio de Almagro.....	112
1.1.5. Humberto Costantini y el caleidoscopio Buenos Aires.....	128
1.1.6. Fabián Casas y el Boedo de los años 90.....	156

1.2. Espejos del yo mujer: la <i>flâneuse</i> y la poeta sentimental. Intimidad y transgresión en dos poéticas urbanas femeninas.....	178
1.2.1. Alfonsina Storni: la mujer moderna en la ciudad	183
1.2.2. Norah Lange: la mujer tradicional y la ciudad	199
1.3. Buenos Aires mítico. Dos mitologías de la ciudad.....	215
1.3.1. Borges y Buenos Aires	218
1.3.2. Julio Cortázar: nostalgia e invención de Buenos Aires	244
1.4. Conclusión: Tres perspectivas a través del siglo XX. La evolución temporal de las poéticas urbanas bonaerenses, en relación a la esfera social, íntima y mítica	275
CAPÍTULO 2. LAS TRES MIRADAS APLICADAS A POÉTICAS URBANAS ARGENTINAS DEL SIGLO XXI MÁS ALLÁ DE BUENOS AIRES	
2.1. El mito de Rosario y el desplazamiento perpetuo entre dos ciudades en <i>El lago de los botes</i> (2005) de Edgardo Dobry	284
2.2. Entre intimidad y testimonio social. Una Ushuaia transformada en <i>A la luz del desierto</i> (2004) y <i>El viento sopla</i> (2011) de Anahí Lazzaroni	314
2.3. Conclusión: Más allá de lo social, lo íntimo y lo mítico. La ciudad periférica del siglo XXI como eterna mutación	347
CONCLUSIONES: LOS IMAGINARIOS URBANOS, TODAVÍA EN CONSTRUCCIÓN	352
BIBLIOGRAFÍA	360

RESUMEN

La presente investigación *Ciudades imaginadas. El espacio urbano en la poesía argentina de los siglos XX y XXI* pretende estudiar el motivo de la ciudad en la poesía argentina de los últimos siglos, atendiendo a tres ejes fundamentales: la perspectiva sociológica, el universo de la intimidad y la proyección mítica.

Dividida en dos capítulos, el primero analiza una muestra de poetas del siglo XX que han poetizado la ciudad de Buenos Aires. Este está estructurado asimismo de acuerdo a las tres ópticas mencionadas: la que estudia la poesía con perspectiva social comienza con Leopoldo Lugones como representante de la poesía urbana bonaerense de principios de siglo, y a continuación se recoge la de otros autores –Baldomero Fernández Moreno, Oliverio Girondo, Mario Jorge de Lellis, Humberto Costantini– hasta llegar a Fabián Casas como poeta de la ciudad de finales de siglo. Todos ellos entienden la ciudad como un espacio social, de encuentro entre individuos. En el siguiente apartado, respecto a las poéticas de la intimidad, se pretende indagar en la relación entre la poesía intimista y la figura de la mujer poeta, analizando la obra de Alfonsina Storni y Norah Lange. Por último, la tercera parte de este primer capítulo está dedicada al estudio del mito de Buenos Aires a través de la obra poética de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

En el segundo capítulo, se trata de analizar las nuevas poéticas urbanas del siglo XXI por medio de las obras *El lago de los botes* (2005) de Edgardo Dobry y *A la luz del desierto* (2004) y *El viento sopla* (2011) de Anahí Lazzaroni, estableciendo una distancia con Buenos Aires y deslizando la mirada hacia otros espacios urbanos argentinos, como son Rosario y Ushuaia respectivamente.

En definitiva, en el primer bloque se analizan diversas muestras de poesía urbana bonaerense y con ellas la forma en la que el poeta entiende y proyecta la ciudad en sus

múltiples perspectivas, en las diferentes décadas del siglo XX. En el segundo, se observa cómo los poetas del presente siglo elaboran poéticas urbanas en ciudades periféricas de Buenos Aires y su Conurbano. La investigación en torno a la figura de la ciudad evidencia que no se trata sino de una revisión de los imaginarios urbanos. En otras palabras, la forma en que la imagen de la urbe se entiende, se desarrolla y se proyecta dentro de un contexto determinado y de una postura definida. Los poetas argentinos del último siglo y del presente comparten una idea heredada de la ciudad, la transforman y la incluyen a un universo poético propio, que asimismo se transmite a las escrituras que le siguen. La urbe como motivo, por tanto, se modifica con el paso del tiempo y de las poéticas que la trabajan. Podemos hablar, entonces, de una tradición poética urbana. La ciudad deja de ser un símbolo para convertirse en un complejo universo imaginativo.

ABSTRACT

The current research *Ciudades imaginadas. El espacio urbano en la poesía argentina de los siglos XX y XXI* intends to study the topic of the city in the Argentinean poetry of the latest centuries, attending to three fundamental axes: the sociological perspective, the universe of the privacy and the mythical projection.

Divided in two chapters, the first one analyzes a selection of 20th-century poets that have poetized Buenos Aires city. This chapter is structured according to the three mentioned optics: the one that studies poetry with social perspective begins with Leopoldo Lugones as main figure of Buenos Aires urban poetry in the beginning of century, and then we will proceed to study the work of other authors –Baldomero Fernández Moreno, Oliverio Girondo, Mario Jorge de Lellis, Humberto Costantini– and finalizing with the poet Fabián Casas as a sample of the last urban poetry of the century. All of them perceive

the city as a social environment, in which the individuals encounter between them. In the following section about the poetics of the privacy, we will intend to analyze the relation between the privacy and the figure of the female poet, focusing on the work of Alfonsina Storni and Norah Lange. Finally, the third part of this first chapter is dedicated to the study of the myth of Buenos Aires city through the poetic work of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar.

In the second chapter, we will analyze the ultimate urban poetics of the 21st-century through the collections of poems *El lago de los botes* (2005) by Edgardo Dobry, also *A la luz del desierto* (2004) and *El viento sopla* (2011) by Anahí Lazzaroni; taking distance from Buenos Aires and diverting sight to other urban Argentinean territories, like Rosario and Ushuaia respectively.

In conclusion, in the first part we will analyze the evolution of Buenos Aires poetry and the way that the poet perceives and writes the city in the multiple perspectives, from the early years until the end of the 20th-century. In the second part, we will observe how the poets of the actual century elaborate urban poetics in peripheral cities of Buenos Aires and its Conurbation. The research about the topic of the city evidences that we are in the field of study of the urban imaginaries. In other words, the way in which the image of the city is understood, is developed and projected inside a determined context. The Argentinean poets of the last and present century share an inherited idea of the city, and they transform it to include it to their own poetic universe. This universe is transmitted as well to the future writings. The city as a poetic figure, therefore, is modified through the pass of time and literatures. This confirms that we are studying an urban poetic tradition. The city ceases to be a symbol in order to become a complex imaginative universe.

INTRODUCCIÓN:

0.1. HACIA UNA POESÍA URBANA. CÓMO POETIZAR LA CIUDAD

0.1.1. LA VISIÓN DE LA CIUDAD DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL SIGLO XX

Siendo la ciudad el elemento central que va a articular esta investigación, es necesario en primer lugar establecer la importancia de la misma en el arte que nos ocupa: la literatura y, más concretamente, la poesía.

Podríamos decir que la poesía urbana se basa en el vínculo entre el sujeto poético y el espacio reconocido como urbano, con todo lo que este abarca, tanto lo derivado del espacio mismo como las gentes que lo habitan. El vínculo que se establece podrá reconocerse en múltiples sensaciones, que van de la fascinación al rechazo. Esta es la definición de poesía urbana que establece Dionisio Cañas en *El poeta y la ciudad* (1994) –trabajo que, por otra parte, nos va a acompañar a lo largo de esta introducción–, la que posiblemente sea la más clara e ilustrativa cuando hablamos en estos términos:

Poesía de la ciudad es aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación complacida; a condición de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación, entre ciudad y sujeto poético (p. 17).

Antes de introducirnos en la revisión de las huellas más tempranas de la concepción de lo urbano, vamos a rescatar el concepto de imaginario. Hiernaux (2007) ofrece una posible definición del mismo en su trabajo “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”:

El imaginario funciona sobre la base de representaciones que son una forma de traducir en una imagen mental, una realidad material o bien una concepción. En otros términos, en la formación del imaginario se ubica nuestra percepción transformada en representaciones a través de la imaginación, proceso por el cual

la representación sufre una transformación simbólica. El imaginario es justamente la capacidad que tenemos, de llevar esta transformación a buen término (p. 20).

De este modo, lo que vamos a trabajar a lo largo del presente estudio es el reflejo de la configuración del imaginario urbano argentino, de las representaciones imaginadas del mismo, a través del siglo XX y comienzos del XXI por medio de las poéticas de diferentes autores. Este imaginario interviene en la forma en la que cada sujeto entiende la ciudad.

Son incontables los estudios que, a lo largo de estos últimos años, se han dedicado a desarrollar este *topos* de la ciudad, tanto en la literatura en general como en la poesía en particular. Lo urbano es un fenómeno clave para comprender la poesía de los últimos siglos por la necesidad de los poetas modernos de poetizar el nuevo escenario de la vida contemporánea, con todos los cambios que este impone para entenderla y los efectos que provoca en el sujeto que los experimenta.

Sin embargo, pese a que la poesía urbana se reconoce a simple vista como una poesía contemporánea, lo cierto es que la presencia de la ciudad ya aparece como un elemento sobre el que reflexionar y desarrollar el ejercicio poético desde épocas muy tempranas. Aunque la poesía que habla de la urbe cosmopolita sea la del último siglo, podemos reconocer una identificación de la idea de espacio urbano ya en la Edad Media. Con la ciudad medieval, el ser humano comienza a establecer una distancia con respecto a la naturaleza y su modo de vida anterior basado en una convivencia directa con lo natural y salvaje. Sobre esto, Cañas (1994) argumenta que “[...] el dualismo fundamental era entre naturaleza y cultura, expresado mas en términos de una oposición entre lo que era construido, cultivado, y habitado (ciudad, castillo, pueblo) y lo que era esencialmente salvaje (el mar y el bosque)” (p. 21).

Así, ya en la Edad Media se empieza a identificar la ciudad como un ámbito de cultura, distanciándose con respecto al medio rural, y de este modo se comienza a gestar una dualidad que evolucionará a través de los siglos y que profundizará en las diferencias casi opuestas en la concepción de ambos escenarios: mientras que la ciudad se concibe como un lugar donde se desarrolla la cultura y los cambios en el modo de vida, muy ligado a la idea de civilización, la periferia es observada desde los ojos de lo natural, lo tradicional y lo que queda al margen del arrollador proceso de modernización.

Sin embargo, más allá de estos primeros esbozos en la dicotomía ciudad–periferia que parecen entreverse en el temprano Medievo, existe un punto de partida generalmente reconocido, y trabajado asimismo por Cañas (1994), sobre el que fundamentar el inicio del entendimiento, por parte de los habitantes, de que el medio que habitan es un espacio urbano, con unas características propias y un modo de vida concreto. Hablamos del siglo XVIII y, más concretamente, de la Revolución Industrial gestada en este siglo. A raíz de este fenómeno, la forma de percibir el mundo cambia para los habitantes, que pasan a reconocerse como ciudadanos y son testigos y actores de los cambios tecnológicos y las exigencias para con ellos. Una nueva mirada, marcada por la racionalidad y la ciencia, se impone ante la forma de entender la vida proyectada hasta ese momento, más primitiva y supersticiosa. Es en este punto cuando el poeta interviene y crea, movido por estos cambios recién nacidos. El poeta aparece como un individuo inadaptado ante la nueva realidad, que todavía poetiza entorno al pasado melancólicamente, añorando la naturaleza y el orden social anterior a todos los nuevos avances. Este nuevo poeta es el romántico dieciochesco.

[...] el poeta aparece como un ser que no sabe adaptarse a la nueva realidad de la ciencia. La urbe y el orden burgués rechazan al poeta, lo marginan y se burlan de

su mirada romántica orientada hacia las oscuras raíces de la tierra... (Cañas, El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos, 1994, p. 26).

La racionalidad de la que hablamos es fundamental para la conformación del imaginario en este siglo. O, más bien podríamos decir, para la dificultad e incluso imposibilidad de desarrollar un imaginario urbano. En palabras de Hiernaux (2007), a causa del dominio de la razón propia de esta época, la “capacidad de imaginar se veía mutilada, es decir, incapaz de crear un mundo propio” (p. 19).

En el siglo XIX, como también apunta Cañas, el romántico se servirá de la ironía como arma para cuestionar todo esto que no comprende ni acepta, y denunciar así la nueva realidad, aunque es en este siglo cuando se fragmenta la crisálida de visiones de la urbe. Diferentes poetas comienzan a posicionarse en identificaciones diversas sobre cómo enfrentar lo urbano: el rechazo será una constante general a través de todo el recorrido de la poesía urbana, pero otros poetas también observarán y cantarán la ciudad desde el distanciamiento de un espectador e incluso desde la identificación y la fascinación por este nuevo orden de cosas. De este modo, la sociedad urbana e industrial es juzgada desde dos puntos de vista, el progreso será vislumbrado desde la decadencia o desde la esperanza.

Es a finales del siglo XIX y principios del XX cuando el racionalismo comienza a convivir con otras líneas filosóficas, como la fenomenología. En términos del imaginario, esto implica una apertura hacia el plano de lo subjetivo, que permite desarrollar este concepto que adquiere tanta relevancia cuando hablamos de poéticas urbanas y que nos permite entenderlas y analizarlas.

Si avanzamos en el tiempo, encontramos que el siglo XX se abre paso en un mundo donde la ciudad y la vida urbana ya están integradas en la forma de entender el mundo

de sus habitantes. Lo urbano ya no es un elemento ajeno que trata de enraizarse en una nueva sociedad moderna, sino que ese proceso ya se ha llevado a cabo, esa sociedad moderna ya es una realidad y la ciudad su escenario aceptado y normalizado. Sin embargo, es interesante destacar que a principios de siglo la población está considerablemente más dispersa entre la ciudad y la periferia que al final de este. La migración urbana sucede atravesando el siglo XX y provocando que las ciudades se vayan agrandando paulatinamente hasta tornarse el escenario mayoritario.

El hecho de que la ciudad se convierta en una parte integrada de la vida de los pobladores –los ciudadanos– implica también el nacimiento de un nuevo lenguaje poético. Este lenguaje propio de la Postmodernidad implica que lo urbano se escribe desde otro punto de vista. A diferencia de las etapas anteriores, que lo toman como algo que es necesario incluir, en este punto es ya un elemento más del lenguaje. Como afirma Cañas (1994), la modernidad –y la ciudad como un elemento intrínseco a ella– ya es parte de la tradición del poeta:

El poeta de los inicios de la posmodernidad legitima la tradición, hace de la modernidad parte de su tradición, y pretende comunicar su experiencia personal e íntima de la ciudad con un lenguaje cercano a aquellos que como él viven en la urbe (p. 41).

0.1.2. EL CASO DE HISPANOAMÉRICA. CÓMO NACE, SE COMPRENDE Y SE POETIZA LA CIUDAD

Si trasladamos lo anteriormente observado –la relación entre poeta y ciudad a través de los siglos– al caso hispanoamericano, encontramos que la situación no se puede analizar desde el mismo punto de vista.

Concedamos que lo previamente desarrollado corresponde a un proceso experimentado en Europa. Es lo que los poetas y ciudadanos del viejo continente vivieron en cada una de sus épocas. Hablamos, tomando el caso previo, de la revolución industrial, y queda por tanto establecido que estamos inscritos en este contexto.

En Sudamérica los procesos de modernización han evolucionado de forma diferente. Por esta razón, si pretendemos sumergirnos en Argentina con su identidad de país americano, será necesario hablar de su particular desarrollo hacia la urbanización.

Tratar el origen de lo urbano en el continente nos hace remontar hasta la época del descubrimiento. Los conquistadores fueron los primeros que impusieron un nuevo orden de cosas. La ciudad entendida como espacio la exportan de Europa para extenderla como la única forma válida de organización social. Castro (2016), en su ensayo¹, nos confirma el fuerte vínculo entre el acto de colonizar y el proceso de urbanización:

... el primer gesto de posesión de los nuevos territorios en las Indias siempre consistió en la fundación de una ciudad, un rito marcado por un gran simbolismo que respondía a esa larga tradición grecolatina que hizo del hecho urbano el aspecto constitutivo de una civilización [...] Sin embargo, la ciudad no operó exclusivamente como una herramienta local de apropiación del espacio, sino que definió también una estrategia global de colonización en todo el Nuevo Mundo (p. 129).

Con estas palabras de Castro (2016) entendemos que, lejos de limitarse a ser un mero modelo de estructuración espacial y social, la ciudad fue en sí misma la “estrategia global”, un engranaje fundamental del procedimiento colonizador. No obstante, en este contexto, un elemento interviene y se convierte en parte imprescindible de esta nueva identidad del continente: hablamos de la presencia del mito. Lo fantástico se introduce y condiciona la nueva percepción. Los conquistadores hablan en sus crónicas de lo

¹ Rodrigo Castro Orellana: “Ciudades de Sísifo. Urbanismo colonial y contingencia” en *Ciudad iberoamericana y representación*, José Luis Villacañas y Pedro Lomba (eds.), 2016, p. 129-145.

imaginario, puesto que todo lo que descubren es nuevo y desconocido, y relacionan sus hallazgos con lo que hasta ese momento sólo había existido en la literatura. Y, en efecto, la influencia mítica también recae en el aspecto urbano:

El Nuevo Mundo habría sido una fuerza que inflamó la imaginación y ensoñación de los castellanos, conduciéndolos a la construcción de núcleos urbanos completamente sometidos a la autoridad de un ideal de ciudad” (p. 131).

Estas crónicas aúnan lo que hombres pertenecientes a otro mundo ajeno e independiente al que estaban hallando –Europa– imaginan y sueñan, desean; y lo que realmente encuentran. La carga fantástica e imaginaria pesa más, en general, que el testimonio estrictamente veraz. Villavicencio (2016)², en referencia a la historia de las ciudades, alude a la ascendencia mítica que envuelve el pasado original de una urbe:

Puesto que toda historia de las ciudades es una narración de sus orígenes, solo podemos penetrar en ella como un libro escrito, buscando el mensaje que nos transmite. En el origen siempre hay leyenda, relato mítico y también mucho de utopía; en la historia de las ciudades no solo se trata de una reconstrucción sino de una proyección (p. 176).

De este modo, el comienzo de la civilización en Argentina y en toda América se establece en el imaginario como algo mitificado, y esto va a ser una parte fundamental en la construcción de la identidad de este continente.

Traído de occidente, lo urbano no tarda en tomar contacto con el nuevo territorio. Si la primera vez que se registra el encuentro con estas tierras, hasta el momento desconocidas, se produce en el siglo XV, sólo hay que observar el apresurado intento de urbanización que se lleva a cabo ligado a la colonización. Colonizar llevaba intrínseco el acto de urbanizar, y encontramos que, apenas unos años más tarde –en el siglo XVI–,

² Susana Villavicencio: “Proyección de la ciudad en el conflicto entre civilización y barbarie. Sarmiento y la fundación de la República Argentina” en *Ciudad iberoamericana y representación*, José Luis Villacañas y Pedro Lomba (eds.), 2016, p. 175-193.

ya se ha emprendido, y en dos ocasiones, el acto de la fundación de la capital bonaerense. Nos deslizamos en este punto desde la mirada general hacia continente americano hasta la observación concreta del caso argentino.

Sin embargo, si hablamos de las dos fundaciones de Buenos Aires, debemos hacerlo insertándonos de nuevo en el marco de lo mítico. La primera fundación, llevada a cabo por Pedro de Mendoza en 1536 y cuya ciudad fue destruida cinco años más tarde, refleja la urgencia de los nuevos pobladores por asentarse y hacer suyas las recién descubiertas tierras, pese a las adversas condiciones externas. Tenemos testimonio directo de la primera fundación y de su temprano ocaso a través de dos cronistas pertenecientes a la expedición de Mendoza, Ulrico Schmídel y Luis de Miranda. De los escritos de Schmídel (1986) podemos extraer un fragmento muy ilustrativo, también citado en el estudio de Mendiola Oñate (2001), sobre esta primera Buenos Aires, y cómo sus pobladores se enfrentaron a la hostilidad por parte de las tribus indígenas de la zona:

se construyó una ciudad con una defensa de terraplén de media vara de alto y tres pies de ancho, así como una casa fuerte para nuestro capitán dentro de ella. Sin embargo, lo que se levantaba hoy, se derrumbaba mañana, pues la gente no tenía nada de comer, padecía gran estrechez y moría de hambre. (p. 33).

En este breve testimonio de la situación encontramos, pues, un retrato de los padecimientos de los habitantes, incapaces de sobrevivir al hambre y demás necesidades frente a la amenaza de los pueblos indígenas que habitaban ese territorio y se resistían a ser invadidos. La primera Buenos Aires aguantó como pudo hasta 1541, año en el que se decidió trasladarla a un puerto próximo llamado La Asunción.

La segunda fundación, de la mano de Juan de Garay, se produjo cuarenta años más tarde, en 1580, en la ciudad que había nacido en La Asunción. Y el motivo de esta fundación no fue otro que el de abrir una ruta comercial entre Europa y las provincias

formadas en el nuevo continente, así como facilitar la comunicación entre todas ellas. Esta segunda fundación dio paso a la ciudad de Trinidad. El aporte que se llevó a cabo con ella, muy relevante en su formación como urbe, fue la nueva disposición del trazado urbano.

Así, en referencia a las dos fundaciones de Buenos Aires, podemos concluir con las palabras ilustrativas de Mendiola Oñate en su ya mencionado ensayo *Buenos Aires entre dos calles* (2001), que resumen la significación de estos dos procesos en la cultura e historia de la ciudad porteña:

las dos fundaciones de Buenos Aires revelan no sólo dos fases diferentes de la colonia [...] en las que la épica dejaba paso paulatinamente a la historia, sino también dos momentos fundamentales para entender el posterior desarrollo físico y espiritual de la urbe. Por un lado, un rígido entramado urbano que iba a determinar el futuro crecimiento de la ciudad, y a condicionar la mirada, no sólo de urbanistas y de arquitectos, sino, esencialmente, de artistas y de poetas. Y, por otro lado, un temprano amanecer literario que sentaba las bases de un inagotable diálogo entre la ciudad, la imaginación y el verbo. Si Juan de Garay había fundado la imagen física de la ciudad, lo que hizo Pedro de Mendoza cuarenta años atrás, como dice Majó Framis, fue fundar, más que una ciudad, «la idea platónica de una ciudad». (pp. 47-49).

No obstante, la fundación en el siglo XVI dista mucho de ser la bienvenida a una ciudad como tal o a acercarse a ella. Todavía tendrían que pasar cerca de tres siglos para que la pequeña y modesta villa que era en ese momento tomara el rumbo de convertirse en la urbe que sería pasado el tiempo. A finales del siglo XVIII, con el emprendimiento de varios proyectos urbanísticos y arquitectónicos, se abrió camino a una acelerada transformación del espacio, que se desarrolló en cuestión de medio siglo. Así lo hace constar Mendiola Oñate (2001), citando palabras del historiador argentino Halperín Donghi, que defienden la existencia desde los “primeros años del siglo XVIII de un progreso destinado a no detenerse. En los últimos años del siglo Buenos Aires es ya

comparable a una ciudad española de las de segundo orden, muy distinta por lo tanto de la aldea de paja y adobe de medio siglo antes” (p. 54).

De este modo, el siglo XIX argentino entra encontrándose en Buenos Aires una ciudad, todavía modesta, pero a la que podríamos designar ya como núcleo urbano. Y así es como el motivo del presente estudio empieza a vislumbrarse en este momento. Debido a que, con el nacimiento de lo urbano, surgirá también la poesía que habla de la ciudad.

Las primeras muestras poéticas de este tipo, como digo, las encontraremos en el siglo XIX. La recién nacida necesidad de hablar de la ciudad va estrechamente ligada a los diferentes acontecimientos políticos que estaban sucediendo en relación con el espacio habitado. Y es que resulta clave para entender el surgimiento de la poesía de la ciudad todo el proceso de independencia que se gestó a principios de siglo.

Si la Revolución de Mayo hizo crecer e intensificarse el sentimiento patriótico del pueblo argentino, que se sentía fuerte frente a la debilidad e incapacidad del virreinato establecido por la Corona de España para gestionar los problemas que estaban azotando la colonia —como fueron las invasiones inglesas—, el proceso de independencia, que se iniciaba el 25 de mayo de 1810 y cuyo primer paso fue la instauración de un gobierno provisional al margen de España, dio lugar a infinitas expresiones de orgullo patrio. De este modo, empezaron a surgir una serie de poemas lírico-panfletarios —en palabras de Mendiola Oñate (2001)— movidos por la exaltación que se estaba experimentando entorno a la independencia. Estas primeras muestras de poesía ligada a la ciudad no se encuentran provistas de un alto valor literario; su relevancia reside en que supusieron la adopción del ejercicio poético como herramienta de expresión del nuevo espíritu patriótico, nacido en ese momento particular de la historia argentina.

Es en este punto de la historia donde encontramos el nacimiento de una nueva necesidad. La poesía se torna un vehículo efectivo y necesario de expresión de enaltecimiento, libertad y amor hacia el propio país. Lo urbano, como escenario en el que todo esto se gesta, se filtra en el poema y empieza a ser un motivo recurrente. Comienza a atisbarse así las primeras huellas de la poesía urbana argentina.

Sin embargo, es necesario puntualizar que, cuando nos referimos a poesía urbana argentina, debemos pensar, por el momento, en la ciudad de Buenos Aires. Todavía se necesitará tiempo para que las provincias se adhieran al proceso de independencia que estaba llevándose a cabo en la capital, además de encontrarse al margen de los avances e innovaciones urbanísticas que iban a convertir a Buenos Aires en una gran metrópolis. La ciudad en el resto de provincias será poetizada desde otro prisma y sentimiento, y comenzará a atisbarse posteriormente.

Los poemas lírico-panfletarios mencionados por Mendiola Oñate (2001) a los que nos referimos como primeras muestras de poesía urbana, podemos encontrarlos si regresamos a las publicaciones de los años de la independencia. Se encuentran recogidos en *La Lira Argentina* o *Colección de las piezas poéticas, dadas a luz en Buenos Aires durante la guerra de su Independencia*, compilación que supone un testimonio de la literatura de este período histórico y del cambio en la concepción de lo nacional que se experimentó derivado de todo este proceso.

Cuando hablamos de la poesía del siglo XIX que incluye la ciudad, además de esta vasta muestra de poemas, debemos tener en cuenta, como apunta asimismo Mendiola Oñate (2001), la obra de Bartolomé Hidalgo:

De forma paralela, los cielitos de Bartolomé Hidalgo inauguran otra poesía de tono patriótico, más popular y menos panfletaria, que principia además un

diálogo entre la ciudad y el campo que va a prolongarse a lo largo de todo el siglo XIX. (p. 61).

Los *Cielitos y diálogos patrióticos* de Bartolomé Hidalgo son poemas populares que hablan de la patria y la independencia desde otra perspectiva, más ligada a la poesía gauchesca, y cuya primera publicación es en 1812, recién emprendido el cambio tanto político como ideológico. Es necesario destacar que esta obra es especialmente relevante por el diálogo al que alude Mendiola Oñate, el establecido entre campo y ciudad. Este va a ser un motivo introducido por Hidalgo que trascenderá a todo el siglo XIX pero también al XX, como veremos en varios autores que tratan la ciudad en Buenos Aires y en las demás provincias argentinas.

No obstante, la nueva Argentina libre trae consigo, como he comentado anteriormente, una nueva forma de concebir, además de la política, la sociedad y el orden de cosas. Este renacimiento va a ir acompañado de la liberación de todas las raíces coloniales. Villavicencio (2016) escribe sobre la nueva visión del mundo que trajo la independencia del país en este siglo:

Para las élites ilustradas del siglo XIX argentino, élites criollas que se dieron por tarea la reinvención del territorio de las repúblicas después de la independencia, en el inicio está la revolución, y ese acontecimiento fundamental supone una tabla rasa respecto del mundo colonial. La república se piensa como salida de “la nada colonial”, según la elocuente expresión de Domingo Sarmiento (p. 176).

Así, el nuevo período histórico que se estaba viviendo no se limitó a generar exaltación patriótica, sino que, para el sector ilustrado de la población, suponía una forma de superación del pasado colonial que marcaba la identidad del país. En palabras de Villavicencio (2016), “una tabla rasa”, o la reformulación de las raíces territoriales.

En lo que respecta al aspecto urbano, se llevará a cabo una reestructuración arquitectónica, influida por otros cánones venidos de Europa, que pretenden hacer de

Buenos Aires una ciudad nueva y totalmente desligada de cualquier huella de criollismo. Así, paulatinamente se fue formando la capital cosmopolita, llena de atractivo para la sociedad intelectual, y siempre vinculada a Europa por medio del puerto. Es en este momento cuando comienza a aumentar la distancia entre la capital y las provincias: mientras que la burguesía ilustrada se sentía atraída por esta nueva ciudad moderna y sus habitantes aumentaban en número, en las provincias se continuaba con las labores y el modo de vida tradicionales, relacionado todo esto con la ganadería, mayoritariamente.

A raíz de esta brecha comienza a surgir, en el ámbito de la lírica, la poesía gauchesca. En ella se canta a la vida rural y a la pampa, mitificadas y loadas como la vida buena y natural frente a la nueva vida urbana recién nacida, europeizada y artificial.

Sin embargo, Buenos Aires no podía detener su evolución, y ya a finales del siglo XIX se establece como uno de los más importantes y grandes núcleos urbanos. La remodelación arquitectónica llevada a cabo en este siglo, que también llegará al puerto, provocó un flujo masivo de inmigración procedente de Europa. Este hecho también será imprescindible para comprender la Buenos Aires multicultural de los siglos posteriores. Además, la superpoblación repentina que experimentó la ciudad en esos años provocó también el surgimiento de los conventillos, que trajo cambios en el modelo de sociedad, además de lo meramente concerniente a la arquitectura. La renovación de la ciudad bonaerense se extiende hasta la primera década del siglo XX. Es en esta década cuando se efectúa el mayor cambio aspectual:

Se contrató arquitectos y urbanistas europeos para renovar la fisonomía de la ciudad (el más importante, el francés Joseph Bouvard; también los italianos Juan A. Buschiazzi y Francisco Tamburini), tratando la mayoría de las veces de dotar a residencias, calles, monumentos y jardines de un lejano encanto de París

latinoamericano. Vocación europeísta que no pasaría desapercibida para los grandes viajeros de la modernidad: Darío o Santiago Rusiñol, a fines del XIX; Antoine de Saint-Exupéry o Ramón Gómez de la Serna en las febriles primeras décadas del siglo XX. (Mendiola Oñate, 2001, pp. 70-71).

Y es que fue esta voluntad de transformación de Buenos Aires en el París latinoamericano lo que atraería a una mayoría de intelectuales, pensadores y poetas, que encontraron en la capital un nuevo escenario para el arte, la belleza y la creación. Una nueva forma de vida, de pensamiento en relación con la ciudad que se habita, nace de toda su metamorfosis, y los habitantes bonaerenses ya no conciben el mundo como décadas atrás. La nueva Buenos Aires ha dado paso a una nueva sociedad, y ambas se retroalimentan. Y en lo que respecta a la literatura, poetas y escritores experimentarán la necesidad de expresar la cotidianidad de la vida moderna que nunca se detiene, de plasmar en el papel el rompecabezas que supone habitar la titánica Buenos Aires, y podremos hablar así de una literatura plenamente urbana.

0.1.3. LA POESÍA URBANA DEL SIGLO XX. EL PRISMA DE MIRADAS HACIA LA CIUDAD

Si de un punto claro e indiscutible podemos partir cuando hablamos de la poesía de la ciudad, es de la heterogeneidad que la caracteriza. Lo urbano es un motivo que ha sido percibido y entendido, tal y como se ha expuesto en los apartados anteriores, de múltiples formas, dependiendo de la mirada desde la que se ha observado. Ya al comienzo de este estudio se ha establecido que la forma de poetizar la ciudad es un reflejo del vínculo entre el sujeto poético y el espacio que habita. Es teniendo esto en cuenta como podremos comprender la multiplicidad de posibilidades que encontramos, puesto que este vínculo es, aunque pueda encontrar su eco e identificación en corrientes o generaciones, una relación personal e íntima que nace de la experiencia de cada poeta.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que, cuando nos referimos a una poesía que habla de la ciudad, no nos remitimos exclusivamente al espacio físico denominado como tal. Un elemento clave que siempre va intrínseco a ella es la presencia del otro. La ciudad, pues, no es un escenario vacío, sino que es un lugar de encuentro entre el poeta y la multitud, la masa de gente anónima con la que convive, algo que caracteriza el motivo urbano. De este modo, la poesía no solo habla de la relación con el lugar, sino con lo que vive en él y es capaz de generar en el poeta múltiples sensaciones. Podremos encontrar en los diferentes poetas diversas formas de experimentar la convivencia con el otro, algo que también guardará relación con la forma de entender el propio yo y la cuestión existencial.

Y es que el cuestionamiento de la propia identidad es uno de los motivos recurrentes de la poesía urbana, debido precisamente a la intensa confluencia de individuos que forman ese otro. La convivencia continua con lo ajeno provoca en el poeta un sentimiento de alienación y suscita las dudas existenciales y las reflexiones acerca de la vida y la muerte. También se pondrán de manifiesto las sensaciones que nacen en todo individuo perteneciente a la vida urbana, como es la gestión de las pasiones humanas y el afrontamiento de la soledad.

Cañas (1994) en su estudio propone este cuestionamiento acerca del propio yo como uno de los cuatro puntos que conforman la poesía urbana. El autor ofrece determinados rasgos recurrentes en este tipo de poesía que la identifican y la caracterizan. Mencionaré brevemente estos rasgos para favorecer el acercamiento a ella y tomarlos así como referencia para entenderla.

Cañas menciona la superposición de los campos semánticos como una característica que se encuentra en la primera poesía urbana: “un vocabulario procedente de la

naturaleza es empleado para expresar metafóricamente (con un significado diferente) el ‘paisaje urbano’, el maquinismo, la tecnología y la vida en la ciudad” (p. 9).

En las muestras más tempranas, podemos observar que los nuevos elementos urbanos son contrapuestos con los naturales a través de la metáfora. De este modo, atribuyendo características propias de la naturaleza a lo que no es propio de ella, es decir, superponiendo ambos campos semánticos, se crea ese efecto particular de hibridación.

En relación al primer rasgo mencionado –el del cuestionamiento del yo–, podemos observar que aparece en este tipo de poesía, desde lo expuesto por Cañas, un conflicto entre una ciudad real y otra irreal, que puede ser imaginada o simbólica:

ciudad como prolongación y proyección del Yo, la construcción del mito personal de la figura del poeta en el escenario urbano. Hablaremos de la ciudad de nuestras nostalgias, de la ciudad ideal, en la que se proyecta el “superyo” (ese Yo que quisiéramos ser) en el escenario (paisaje) de la ciudad tal y como quisiéramos que fuera esta, o como nosotros la interpretamos. (p. 10).

Se trata de una fusión entre el espacio físico existente y el propio sujeto. Plasmada en la poesía desde la subjetividad del poeta, la ciudad se contamina de sus sentimientos y evocaciones. Así, el espacio se mitifica, tanto desde el recuerdo –a través de la mirada nostálgica– como desde el imaginario del poeta, del que se deriva su ciudad idealizada. No obstante, esa mirada de irrealidad no afecta solo a la ciudad: también el poeta se ve inmerso en ella, como apunta Cañas, proyectándose con la forma del superyó. Esto irá ligado al cuestionamiento de la identidad, pues el yo idealizado entrará en conflicto con el yo existente, al igual que la ciudad imaginada con la ciudad real. La poética por excelencia que trabaja la cuestión del mito es la de Borges. En el presente trabajo, en el espacio dedicado a observar la presencia del mito en la poesía bonaerense del siglo XX,

estudiaremos a este poeta y su especial relevancia en la construcción de la Buenos Aires mítica.

Por último, el autor realiza un apunte en referencia a dos términos relevantes: paisaje urbano y teatro urbano:

El primero parte de una voluntad de “naturalizar” el ámbito urbano y está más relacionado con una mirada romántica (aunque se siga proyectando en el siglo XX con igual eficacia conceptual que en épocas anteriores). El segundo connota un nivel de artificio que es consustancial a la idea de la ciudad en general; y estará, por un lado, más ligado a una mirada de orden ético y, por el otro, es un concepto recurrente en la mirada urbana moderna. (Cañas, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, 1994, p. 10).

Mientras que para él el término “paisaje urbano” corresponde a un punto de vista romántico, aunque sea utilizado muy recurrentemente en el último siglo, el de “teatro urbano” haría referencia a la condición quimérica que se identifica con el teatro, con el artificio, que también encuentra su sentido en la ciudad —y que surge como cuestionamiento ético en la percepción moderna de los últimos tiempos—.

Una vez observados cuatro puntos fundamentales a tener en cuenta en el análisis de la poesía urbana, nos desplazamos al momento histórico que nos ocupa, el siglo XX. Es en la primera mitad de este siglo cuando la ciudad aparece reflejada en la poesía de una forma diferente a la de los siglos anteriores. En estas décadas, más allá de la emigración de la periferia a las ciudades, empieza a surgir el individuo plenamente cosmopolita, esto es, el nacido y desarrollado en la ciudad. Con él también nacerá una nueva mirada hacia la ciudad: ya no se hablará de ella como algo ajeno que se aprende y con el que se establece un vínculo, sino que al poeta cosmopolita le vendrá dada la relación con el espacio y hablará desde dentro, desde su percepción de urbanita. Pero no solo cambia la mirada, también lo hace el lenguaje. Un poeta plenamente urbano es dueño de un lenguaje que el llegado de fuera debe aprender para poder hablar de la vida en la ciudad.

Es en esta primera parte del siglo cuando la ciudad comienza a verse como un elemento sobre el que posicionarse: ya es una realidad, se ha establecido una nueva sociedad que antes no existía. Y el progreso puede despertar el entusiasmo y el rechazo. Alcanzando la mitad de siglo, ese elemento con el que se toma contacto se convierte progresivamente en uno de los motivos poéticos más recurrentes. Las experiencias reflejadas en el poema adoptarán el marco de la vida urbana, aunque también se hablará de la ciudad como objeto de referencia directa.

La relación del poeta con el entorno urbano no se refleja a priori en una necesidad de plasmar la novedad en el poema. Los motivos principales en la poesía fueron los de siempre: el amor, la muerte, la existencia... hasta producirse la asimilación del progreso. El poeta integra en sí mismo la vida y la sociedad nuevas. No obstante, esta asimilación no implica un estado de calma. La integración se ha vivido de múltiples formas, negativa –generándose angustia, malestar o desesperación– o positiva –con una voluntad de conciliación–. De este modo, las posibilidades de observar la ciudad y plasmarla en el poema son variadas, aunque corresponden a múltiples tendencias que se repiten.

Sin embargo, avanzado el siglo XX, es aproximadamente a partir de la década de los 70 cuando se acepta globalmente que ha nacido un período histórico diferente. No pudiendo obviar el nuevo estado de cosas como algo que ha revolucionado la sociedad hasta el punto de considerar cerrada la etapa de la Modernidad, se comienza a hablar de la Postmodernidad. Nos acercaremos a ella apoyándonos, como anteriormente, en el ensayo de Cañas (1994).

Si el nacimiento de la Postmodernidad implica, como apuntamos, que una época ha finalizado y otra nueva comienza, esta se caracterizará por nuevos valores que hasta el

momento no habían existido. Esto se traduce en el cuestionamiento y la ruptura con todo aquello que históricamente se ha dado como absoluto; en este período se relativiza y se observa desde una perspectiva crítica. En el aspecto espiritual, se deja de concebir la vida como un viaje hacia la eternidad y el ser humano comienza a observarse a sí mismo desde la corporalidad. Así, tomando el cuerpo como lo único real y verdadero, nace la vulnerabilidad y la confusión existencial.

Además de caracterizarse por ser una época en la que la fe y los valores tradicionales se ven relegados, hay otro elemento relevante que la determina: la normalización del progreso. Lo que anteriormente se experimenta como desorden y caos, en la Postmodernidad ya es algo aprehendido. Sin embargo, la normalización del ritmo de vida acelerado no escapa a las consecuencias que conlleva, y la existencia postmoderna se traduce en miedo, desasosiego y vértigo ante la velocidad. Unos efectos que, al encontrarse ya adheridos al sujeto, este los experimenta como algo cotidiano y necesario para su vida.

Sumada a todos estos elementos, podemos decir que la etapa postmoderna está determinada por la fragmentación, que afecta a la esfera social fundamentalmente. Como afirma Lombardo (2007),

El aumento de las desigualdades y una creciente fragmentación social, surgen como uno de los resultados de las grandes mutaciones producidas en la estructura social Argentina. El reacomodamiento de los distintos sectores sociales alrededor de nuevos ejes, parece no haber alcanzado aun, su punto final (p. 60).

Resulta necesario destacar que el mencionado progreso, con su aceleración y la imposición de una vida urbana esencialmente individualista, inevitablemente genera brechas en la esfera de lo social. Se trata de una fragmentación que implica la creación de una nueva estructuración de la sociedad. Es, en definitiva, una situación de

“reacomodamiento” que, como afirma Lombardo (2006), está lejos de alcanzar su conclusión.

El poeta urbano postmoderno refleja todo esto en su poesía y lo cuestiona, a través de la mirada irónica, o utiliza herramientas de evasión para no afrontarlo. En cualquier caso, este poeta hablará siempre desde lo cotidiano, desde las vivencias de todos los días, para plasmar así la experiencia urbana lo más fielmente posible a su propia experiencia.

Todo lo comentado –la velocidad, el caos o la desorientación– imprime su huella en el imaginario urbano actual. Hiernaux (2007) recuerda las ideas de Simmel cuando afirma que el individuo urbano se encuentra avasallado por una cantidad infinita de estímulos visuales que le generan una tensión y finalmente provocan en él un sentimiento de hastío. Estos fragmentos se articulan y se entienden gracias a unos “esquemas previamente contruidos” (Hiernaux, 2007, p. 22), los que denomina arquetipos.

La configuración del imaginario urbano es especialmente interesante en las últimas décadas. Además de experimentar el sujeto esa desmedida cantidad de estímulos visuales que le provocan hastío, un efecto interesante es la necesaria renovación constante de las imágenes que conforman su imaginario. Esto, sumado a las nuevas tecnologías, a los medios de masas y a la sociedad de consumo, que no hacen sino multiplicar la cantidad de imágenes y la velocidad con la que las integra, desemboca en la creación de un imaginario inestable y en permanente mutación. Es en este contexto donde Mangieri (2000) sugiere la noción de “lector liminar” aplicada al lector o, dicho de otro modo, al intérprete del espacio urbano. Este

se define por actos, (una pragmática) de decisión, duda, invención, escogencias, intuiciones de futuros eventos, anticipaciones de mundos. Es el lugar del lector ‘tramado’ con la ciudad y la no-ciudad al mismo tiempo, un meta-lector en el pleno sentido del término (p. 97).

El “lector liminar” posicionado, como indica el término, en la periferia del texto, entrando en contacto al mismo tiempo con otros, solo se entiende en el contexto de la ciudad contemporánea. Esta también es definida por Mangieri (2000) como un espacio fronterizo y caótico:

La ciudad contemporánea, como la “textualidad”, a medio camino entre localismos y globalizaciones, permeada continuamente por conflictos entre lenguajes “regionales” y lenguajes unificadores, sin límites precisos y fragmentada, permeada y soportada intensamente por metatextos y representaciones que la narran desde ángulos diversos, solo podría ser leída nuevamente con mayor eficacia si partimos de nociones como la de un “lector liminar” (p. 98).

Así es como ambos conceptos mantienen una relación de codependencia y cuya existencia es únicamente posible a través de esa relación. De este modo, podemos establecer en estos términos la identidad de la ciudad en la últimas décadas y del individuo que la interpreta; aquel ciudadano que construye su imaginario urbano.

Curiosamente, si nos atenemos a la relación con la urbe, encontramos en la poesía de este tiempo rechazo y vértigo ante la vida postmoderna y su velocidad, pero también fascinación y admiración por el progreso. Asimismo, otros poetas se posicionarán como testigos tratando de desmarcarse de su condición de ciudadanos para observar el engranaje de la ciudad desde la distancia. Y si nos centramos en los motivos que implican simplemente al individuo como parte de la sociedad, podemos ver reflejados en el poema, como ya hemos apuntado, los efectos que la cotidianidad tiene en él, como la sensación de soledad, descreimiento y miedo. Todas las posibilidades que podemos

observar en la poesía urbana de la Postmodernidad las resume Cañas (1994) al final de la introducción de su estudio:

Desde una perspectiva amplia y abierta se pueden detectar varias líneas de pensamiento asociadas con la visión poética de la ciudad que, de algún modo, se repiten: la presencia de las multitudes, el artificio del escenario urbano, el condicionamiento de la vida diaria por el mercantilismo, el agobio que produce el tráfico, la prisa y el peligro urbanos. Desde un punto de vista más individual una serie de tópicos se ha ido creando: la soledad, la vida artificial, el dinero y el interés como mediadores en todo tipo de relaciones y el miedo personal. Luego, ya en un plano mas abstracto, la falta de espiritualidad en la ciudad parece un lugar común. Y, por último, algunos aspectos que naturalmente la poesía de la ciudad comparte con cualquier otra poesía: las meditaciones sobre el sexo, el amor, la muerte y el paso del tiempo en general. Las posturas que toman los poetas, y la manipulación que hacen de todos estos tópicos, pueden ir desde la mirada crítica y denunciante hasta el elogio y la nostalgia entrañable de la ciudad. En todo caso, en lo que a la mirada poética concierne, es indiscutible que en el siglo XX estará definitivamente asociada con la ciudad. (p. 49).

A lo largo de este trabajo vamos a analizar diferentes poemas de buena parte de los poetas que han hablado de la ciudad en el siglo XX, adentrándonos también en el siglo XXI, en Argentina.

Dividido el estudio en dos grandes bloques, el primero irá dedicado a analizar las poéticas bonaerenses del siglo XX en relación con tres fundamentales puntos de vista en los que se estructuran los estudios de la simbología urbana: desde la sociología con el aspecto social, desde la filosofía con el de la intimidad y desde la Historia con el del mito. A continuación, vamos a revisar las tres líneas de investigación desde la teoría, para proceder posteriormente al análisis de los poemas. Así, a través del análisis poético, podremos estudiar la percepción y el tratamiento de la ciudad capital en el siglo XX desde las tres ópticas teóricas diferentes.

El segundo bloque, por otro lado, irá dedicado al análisis –en relación también con las tres perspectivas anteriores– de algunas muestras de la obra poética de dos autores

argentinos del siglo XXI y su vínculo con la ciudad, en ambos casos al margen de Buenos Aires: Edgardo Dobry y Anahí Lazzaroni. Existirá así un desplazamiento al nuevo siglo y a la urbe periférica de la capital, y con ambas figuras exploraremos la integración poética de estos territorios en las últimas décadas, tomando así interesantes y necesarias desviaciones en el estudio de la materia. Desviaciones, debo incidir, temporales y espaciales; es relevante destacar que, mientras los poetas de la primera parte se ubicarán, como apunto, en la capital, las dos figuras de la segunda escribirán la ciudad desde Rosario y Ushuaia, respectivamente. Y finalmente seremos testigos de cómo la poesía de la ciudad argentina como órgano vivo dialoga con el poeta, y habrá encontrado en este análisis una respuesta a todas las claves y los entresijos que plantea.

0.2. APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA CIUDAD. TRES MIRADAS DESDE EL SÍMBOLO

A lo largo del apartado anterior hemos ido trazando la revisión de la ciudad a través de los siglos con el concepto de imaginario. Hemos tratado de introducir esta idea que es tan fundamental en el presente estudio y en cualquiera que pretenda analizar la huella de lo urbano en literatura. La razón es tan sencilla como aceptar que no se puede desligar la lectura de un texto urbano del concepto de imaginario.

El imaginario es un conjunto de símbolos, de imágenes. Si la idea de la ciudad es un símbolo, el imaginario urbano es el conjunto de ideas, individuales o colectivas, que se forman sobre la urbe, lo urbano y todo lo que esto abarca. Dicho del modo más sencillo: son las imágenes referentes al espacio urbano. Como hemos adelantado, cada individuo posee un imaginario propio que se crea, se actualiza y se modifica en relación con los otros imaginarios con los que entra en contacto, y que bebe directamente del imaginario colectivo. Un imaginario está en permanente mutación porque el individuo

que lo proyecta está en constante contacto con infinitos estímulos que le ofrecen multitud de perspectivas. Y este fenómeno es particularmente intenso en las últimas décadas, en las que el contacto interpersonal e intercultural ha alcanzado su máximo exponente debido a los avances tecnológicos.

El imaginario, en este caso el urbano, traza infinitas conexiones con otros imaginarios que el individuo posee. Los imaginarios chocan entre sí, se mezclan y se acomodan, o entran en conflicto. Es en este juego de combinaciones donde vamos a poder diferenciar tres aspectos para dirigir el análisis de la poesía urbana argentina que nos ocupa. En un primer acercamiento, observaremos la imagen de la ciudad en su aspecto puramente sociológico, como un espacio colectivo en el que se desarrolla una relación entre sus integrantes. Estaremos hablando, pues, de la ciudad como espacio social.

Aprovecharemos, en el siguiente bloque, para introducirnos en el aspecto contrario. Una vez observada la urbe en plano del sujeto inserto en la sociedad, en relación con el otro, nos deslizaremos al plano de la intimidad. Observaremos entonces un imaginario urbano que gira alrededor del yo, y que se acerca a la filosofía para entrar en contacto con las ideas de cosmicidad y telurismo.

Por último, debemos enfocar la mirada en un aspecto que es especialmente relevante cuando hablamos de imaginarios urbanos ligados a la práctica poética, que está presente incluso en la literatura urbana en general, y que se ha ido desarrollando y conformando a través del tiempo: la ciudad como mito. La urbe, como elemento sobre el que se reflexiona y se poetiza, aparece innumerables veces plasmada desde lo mítico. No es extraño que suceda este fenómeno, puesto que frecuentemente es la mitificación que elabora el sujeto en relación con la ciudad lo que lo lleva a tomarla como objeto de

su escritura. El mito de la ciudad existe en todas las épocas; en él, el poeta vuelca sus propios ideales para poder proyectarlos en el espacio urbano.

Estas tres vías de análisis son tan solo una ínfima muestra de hasta qué punto un símbolo –la ciudad– entra en contacto con innumerables símbolos que se tejen en una red para dar lugar a incalculables combinaciones. Es de este modo como crean el imaginario urbano, tan heterogéneo como individuos que piensen la ciudad.

No obstante, hay un patrón de pensamiento entorno a él: el imaginario colectivo. Todo ser social posee ideas heredadas cultural y socialmente, y además intercambia constantemente sus imágenes con el otro, lo que produce la modificación e hibridación de las imágenes propias. Esto quiere decir, en referencia al aspecto colectivo, que en cada sociedad se establecerá tradicionalmente un patrón de pensamiento que se caracteriza por ser heredado y por estar determinado por las particularidades y experiencias de esa sociedad. Ese patrón cultural se ve alterado por las vivencias propias del sujeto, su contacto con otras culturas en primer, segundo o más grados³ –que pueden haber fraguado un diferente imaginario colectivo–, y su influencia en él está determinada según en qué medida el individuo descubra o se interne en ideologías diferentes. Es por esto que un imaginario colectivo, aunque está considerablemente asentado por la tradición de una sociedad, también se somete a transformaciones que se evidenciarán con el paso del tiempo. La mutación de un imaginario colectivo es mucho más acelerada con la llegada de la revolución tecnológica –y más concretamente de

³ Con estos términos me refiero a las diferentes posibilidades de entrar en contacto con una cultura: en primer grado hace referencia al contacto directo, mientras que en segundo grado sería a través de otro individuo de la misma cultura que haya experimentado esta toma de contacto. En este último caso, el sujeto habría conocido esa cultura indirectamente y, en algunos casos, de forma contaminada. Los grados irían aumentando conforme haya más distancia entre el sujeto que recibe las imágenes y el individuo que las ha adquirido directamente. Cuanto mayor sea la distancia la contaminación también aumentará, hasta que se formen nuevas imágenes nacidas de esa dislocación. Este es un procedimiento muy común y constante en la creación y el desarrollo de imaginarios.

Internet– que, como he comentado, es capaz de aunar las diferentes sociedades y enfrentarlas, dando lugar al proceso de globalización que experimentamos en la actualidad.

Para reforzar nuestro análisis en las tres líneas que proponemos nos apoyaremos en el trabajo de autores que ya han reflexionado sobre el símbolo y el imaginario en relación con el espacio urbano. Así, tomaremos algunos trabajos de referencia que contribuirán a reforzar y fundamentar el análisis interpretativo. De acuerdo a esto, en el primer bloque, dedicado, como decimos, al aspecto sociológico de la poesía urbana, recordaremos a algunos autores de relevancia en este campo como son Ledrut, Lefebvre o Durand. En el segundo, sumergiéndonos en el plano de la intimidad, pondremos de relevancia especialmente la filosofía de Bachelard en *La poética del espacio* (1957). Por último, para la revisión del mito de la ciudad, recurriremos a diferentes obras y ensayos, entre ellos *El artista y la ciudad* (1976) de Trías.

Para tener en cuenta los trabajos mencionados posteriormente en el análisis de las poéticas, es necesario plantear las propuestas de estos autores en primer lugar. De este modo, una vez expuestas las perspectivas de los mismos a modo de apoyo para nuestro propio análisis, seremos capaces de partir desde una teoría conocida que nos pueda servir realmente de base para trabajar los poemas.

En primer lugar, interesados en el estudio de las ideologías y la ciudad como escenario social, nos vemos obligados a enfocar la mirada en varios autores destacados en los ámbitos de la sociología y la antropología. Nos interesa, fundamentalmente, la propuesta de aquellos que hayan trabajado el espacio urbano en términos del imaginario.

Uno de estos autores es Henri Lefebvre. Siendo este un sociólogo especialmente interesado en el espacio como motivo central de su pensamiento, posee numerosas obras dedicadas enteramente a la cuestión urbanística. Tomaremos de él su obra *De lo rural a lo urbano*, publicada originalmente en 1970, y seleccionaremos aquellas partes referidas a la semiótica y la cotidianidad urbana⁴. Inserta en esta, Lefebvre analiza al individuo que se enfrenta a ella en soledad así como en relación a los demás, destacando los vínculos jerárquicos que se establecen entre ellos. El autor reflexiona acerca de dos elementos que juzga fundamentales para comprender la cotidianidad: las necesidades y los deseos, y cómo las primeras se convierten en los segundos y estos prevalecen en todo caso. También recuerda los signos y las señales que nos acompañan en la vida urbana –y no será el único autor en referirse a esto⁵– así como su jerarquía. Vamos a comentar algunos de los puntos clave para entender la semiótica que propone.

En primer lugar, alude al lenguaje como el sistema de interpretación de los signos y símbolos presentes en la cotidianidad, el cual la semántica como ciencia trata de estudiar:

En la cotidianidad se entremezclan sistemas de signos y señales, a los que se añaden símbolos que no forman sistemas. Se traducen todos en un sistema parcial y privilegiado a un tiempo: el lenguaje. El conocimiento crítico de la vida cotidiana se define como una parte importante de una ciencia que llamaremos semántica general (Lefebvre, 1978, p.90).

Introduciéndonos en esta ciencia, realiza algunas aclaraciones al respecto. Utiliza el término “campo semántico total” para designar el “conjunto más amplio de significaciones que el lenguaje [...] se esfuerza por explorar y busca igualar” (1978, p.

⁴ Sobre la cotidianidad, nos referimos concretamente al capítulo V, denominado “Introducción a la psicología de la vida cotidiana”, perteneciente al libro citado, *De lo rural a lo urbano* (1971).

⁵ Autores como Gilbert Durand, que también incluimos en este estudio, dedican gran parte de su obra a revisar los símbolos que conviven en el espacio de la ciudad.

90). Es decir: más allá del lenguaje, imposible de abarcarse, existe el campo semántico total, que recoge todas las significaciones de la cotidianidad. El lenguaje, como herramienta de aprehensión de esas significaciones, trabaja para acercarse lo máximo posible a esa totalidad –de ahí que trate de igualarla–.

Es relevante una dicotomía que establece dentro del sistema de signos, distanciándose así, como él mismo reconoce, de otras posturas dentro del estudio de la semántica: la oposición entre la señal y el símbolo. Sobre todo porque, para Lefebvre, “la significación no agota el campo semántico; no es suficiente y no satisface” (p. 90). Es decir, un significado nunca puede completar el campo semántico, puesto que este va más allá del significado en sí mismo, entrando en juego otros elementos necesarios como la expresión. De este modo, a partir de la dicotomía que expone dentro del signo, la oposición entre señal y símbolo, da una definición clara de este: partiendo de la señal, que remite a un significado claro e inamovible, los signos son “oscuros e inagotables” (p. 91), a medio camino entre esta y el símbolo⁶.

Indagando entre todos estos elementos semióticos podemos identificar lo que Lefebvre define como “texto social”: la combinación de símbolos y señales que

⁶ Mientras que la señal es el elemento más transparente dentro del sistema semiótico, puesto que remite a un concepto claro y fijo, el símbolo es el más complejo. Este se caracteriza por tener la naturaleza más oscura y cambiante, susceptible a innumerables interpretaciones. Sobre las señales y los símbolos dice Lefebvre:

las señales que dirigen imperativamente y no enseñan nada, que se repiten idénticas a sí mismas, constituyen socialmente una redundancia. Los símbolos siempre aportan sorpresas, novedades, imprevistos, incluso en su reaparición; sorprenden, tienen carácter estético. Cuando son demasiado numerosos, demasiado ricos, abruma y se convierten en ininteligibles. Los signos (o señales y símbolos conjuntamente) tienen un papel informativo (p. 91).

Englobando ambos encontramos el signo, cuya heterogeneidad lo sitúa en continuo desplazamiento entre las dos naturalezas.

conforman el sistema comunicativo entre individuos y que se encuentra inherente a cualquier entorno habitado, siendo especialmente rico en la magnitud de la urbanidad. El autor parte de aquí para introducirse en el lenguaje; en el lenguaje como sistema inserto en el entorno urbano. Por último, una vez revisado este, declara la cotidianidad urbana como un espectáculo que se articula entre la alienación y la desalienación, y que deberemos recordar cuando revisemos la obra poética de autores como Girondo.

Lefebvre, en *De lo rural a lo urbano* (1978), no se olvida de destacar la jerarquía que articula el sistema social en la ciudad, como previamente adelantábamos. La jerarquía aparece como equilibrio necesario dentro de una comunidad. Y explicita cómo esta afecta a los diversos niveles dentro de ella: “Las funciones de integración se aplican, pues, en forma perfectamente coherente a todos los niveles: vida física, vida espiritual, vida colectiva, desde necesidades alimenticias a necesidades de actividad política, pasando por la ciencia, la religión y el arte” (p.127). De este modo, la jerarquía permite el correcto funcionamiento de la sociedad y la óptima integración entre las partes que la conforman.

Otro sociólogo útil para nuestro análisis es Raymond Ledrut. Este también cuenta con una amplia bibliografía dedicada a los estudios urbanísticos. En este caso, nos centraremos en su obra *Sociología urbana*, cuya primera edición está fechada en 1968.

Al igual que Lefebvre, Ledrut también analiza la sociedad urbana y su engranaje, como decimos, lo que articulará el primer bloque de nuestro estudio. Ya en el primer capítulo se plantea la idea de la ciudad como colectividad:

En efecto, la ciudad es una colectividad en la medida en que ejerce su “control” –en el sentido biológico del término– sobre los diversos movimientos que en ella se producen, y, en consecuencia, sobre las conductas humanas que originan esos movimientos (Ledrut, 1971, p.21-22).

Esto implica pensar la ciudad como el colectivo de individuos que la habitan. Estos son capaces de determinar –controlar– aquello que se mueve en ella, lo que a su misma vez les afecta a sus propias acciones, como un ciclo constante.

Yendo un poco más allá, el autor reflexiona asimismo sobre ese mencionado control de la ciudad sobre los comportamientos que se mueven en su interior; cómo algunos movimientos logran escapar de él, y otros casos en los que estos nacen fuera del colectivo urbano o indirectamente de este, pero sí pueden ser controlados por él.

Uno de los conceptos más interesantes que trata *Sociología urbana* es el de barrio. Este trabajo de Ledrut nos será especialmente útil en la revisión de algunas poéticas que centran su mirada en el barrio a través de la proyección afectiva y sentimental, así como desde la idea de pertenencia a una comunidad, como veremos especialmente en De Lellis o, en términos más actualizados, en Fabián Casas.

Este estudio del barrio está sustentado por su observación desde la perspectiva como fenómeno sociológico colectivo, de modo que se incide especialmente en los componentes humanos –la comunidad barrial–, pero también en la forma de vida que estos asientan en ese espacio, esto es, las actividades que se llevan a cabo.

Ledrut, aunque destaca la prosperidad del barrio en siglos anteriores, concluye que en la actualidad⁷ este experimenta una etapa de decadencia:

En la actualidad, la vida de barrio se halla en una situación bastante acusada de decadencia, y, pese a que han tenido lugar variaciones bastante notables, podemos afirmar que la individualización colectiva de los barrios marca un nivel

⁷ En referencia al momento de publicación del libro, en la década de los 70. Esto situaría el análisis en la segunda mitad siglo XX, lo que conlleva la necesaria desactualización del estado real del barrio actual. Sin embargo, no es difícil imaginar que los juicios del autor sobre la decadencia barrial de hace casi cincuenta años sólo ha podido verse intensificada por el paso del tiempo, llevando a que actualmente el concepto de barrio inserto en una ciudad y entendido de modo tradicional, excepto en determinados casos, se encuentra prácticamente obsoleto.

muy bajo en las grandes ciudades y, sobre todo, en las áreas metropolitanas. Los barrios sólo se mantienen –y hasta cierto punto– en las ciudades de tamaño medio, sobre todo en las que no han crecido de forma demasiado rápida en los últimos años (Ledrut, 1971, p.146).

Sin embargo, la propuesta sociológica de Ledrut ha originado algunas discrepancias. Un caso de desacuerdo lo encontramos en otro sociólogo, Manuel Castells. Este, en su trabajo *La cuestión urbana* (1976)⁸, dedica un fragmento a refutar la teoría del autor. Castells incide en que Ledrut analiza sociológicamente el fenómeno urbano por medio de las representaciones que generan los miembros de la comunidad urbana, lo que no es capaz de resolver eficientemente un análisis del espacio como entorno social, sino que se trata más bien de uno puramente ideológico. De este modo lo expone:

No existe imagen más que vinculada a una práctica social. No sólo porque se produce socialmente, sino porque no puede existir [...] más que en las relaciones sociales [...] Es en este sentido como Raymond Ledrut intenta poner en pie las tentativas de Lynch, estudiando la imagen de la ciudad a partir de las prácticas sociales, particularmente, partiendo de las representaciones que los ciudadanos se hacen de su ciudad. Haciendo esto, invierte el problema, sin por ello resolverlo, pues la especificidad de las formas espaciales y su relación con la práctica social son reemplazadas por la “idea” que los habitantes se hacen de la “ciudad”, o sea, por un análisis de la ideología de la urbano, más que del efecto social de las formas del espacio (Castells, 1976, p. 257).

Aunque el aspecto simbólico e ideológico sea lo que nos interesa para nuestro estudio, Castells no está de acuerdo con que todo el análisis sociológico se entienda desde estos términos. Sin embargo, por su parte encontramos un desglose minucioso de la forma en que la él entiende la simbología urbana y la constitución de las ideologías.

De la propuesta de Castells (1976) rescatamos la siguiente cita:

[...] el espacio urbano no es un texto ya escrito, sino una pantalla reestructurada permanentemente por una simbólica que cambia a medida de la producción de

⁸ Fecha de la segunda edición en español. La primera edición del ensayo fue publicada en 1972 y en francés, *La question urbaine*.

un contenido ideológico por las prácticas sociales que actúan en y sobre la unidad urbana. Sin embargo, el espacio urbano no es tan solo una página en blanco en la que se inscriben las prácticas ideológicas. Tiene un cierto espesor. Pero este espesor, para ser algo más que una entidad metafísica debe poder descomponerse socialmente⁹ (pp. 259-260).

Aquí vemos hasta qué punto Castells otorga relevancia a las prácticas sociales: para el autor, estas provocan que la simbólica urbana se encuentre en un proceso de mutación constante.

A través del estudio del antropólogo Gilbert Durand también podemos extraer bastantes conclusiones acerca del imaginario urbano. De este autor nos apoyamos especialmente en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2005), publicada originalmente en 1992. En ella, Durand analiza la psicología del individuo como ser social y extrae los símbolos que este se genera. Así, diferencia dos grandes motivaciones en constante contradicción: una opresiva y otra de rebelión. La primera condiciona las imágenes y está determinada por las modas y los arquetipos¹⁰, de ahí su naturaleza opresiva, mientras que la segunda radica en el poder imaginativo que es capaz de escapar de las imposiciones heredadas históricamente:

En cualquier época concreta se imponen dos mecanismos antagónicos de motivación: uno opresivo en el sentido sociológico del tema, y que contamina todos los sectores de la actividad mental sobredeterminando al máximo las imágenes y los símbolos vehiculizados por la moda; el otro, por el contrario,

⁹ La descomposición del espesor designado por Castells (1976) se compondría, por un lado, de “efectos de coyuntura, o sea, las formas, urbanas ya existentes, producto histórico acumulado y combinado socialmente” y junto con “la carga simbólica propia a las formas espaciales, no en función de su lugar en la estructura urbana sino de su inserción en la historia cultural de las formas” (p. 260).

¹⁰ Durand distingue tres tipos de arquetipos: estéticos, sociales y religiosos. Estos son aprehendidos a través de la educación y la imitación. La acción de llevar a cabo unos arquetipos genera la realidad del ser humano, caracterizada por mezclar lo útil y lo imaginativo:

En ese “mundo pleno” que es el mundo humano creado por el hombre, lo útil y lo imaginativo están inextricablemente mezclados; por este motivo, chozas, palacios y templos no son termiteras ni colmenas, y la imaginación creadora adorna el menor utensilio para el que genio del hombre no se aliene en él (Durand, 2005, p. 404).

bosquejando una rebelión, una oposición dialéctica que, en el seno del totalitarismo de un régimen imaginario concreto, suscita los símbolos antagónicos. ¿No es esto una prueba suficiente de que, en sus desarrollos, la imaginación humana escapa a un fatalismo tipológico que sería impuesto por la historia hipostasiada? (Durand, 2005, p. 395).

La reflexión que introducen estas revelaciones sobre la influencia de la historia en el contexto psicosocial urbano se encaminarán hacia el ámbito de lo mítico. De este modo, retomaremos la obra de Durand posteriormente cuando abordemos el mito de la ciudad.

Al margen de los ya presentados, otros ensayos nos servirán de apoyo para entender los imaginarios urbanos en las poéticas que nos van a ocupar. En el libro de ensayos *Lugares e imaginarios en la metrópolis* (2006), Alicia Lindón, Daniel Hiernaux y Miguel Ángel Aguilar, entre otros sociólogos, nos acercan cuestiones relevantes sobre este tema.

En la introducción del libro, Hiernaux (2006) analiza los conceptos de espacio e imaginario, y a continuación los utiliza para situar las bases del estudio de lo urbano. Se trata de un esbozo de lo que conforma la sociología urbana, la cual se desarrolla en varios de sus aspectos a lo largo de los ensayos recogidos. No obstante esta presentación general, el autor retoma la idea de los imaginarios urbanos y la explora más detenidamente en el ensayo “Los centros históricos: ¿espacios postmodernos? (De choques de imaginarios y otros conflictos)” (pp. 27-41). De este texto hemos avanzado algunas citas al comienzo de este capítulo, por aportar definiciones básicas y claras acerca de este concepto.

Sobre el imaginario urbano, afirma que es necesaria la utilización de la subjetividad en la construcción de los símbolos que formarán parte del mismo. Destaca la diferencia entre las construcciones individuales y el imaginario colectivo, como ya mencionamos previamente. Sin embargo, es interesante cómo alude a la visión tradicional –y, como

sugiere él, estructuralista¹¹—, en la concepción de imaginarios para desmarcarse de ella, y sugerir su propia lectura. La diferencia se basa, en esencia, en la dimensión espacio-temporal: mientras que tradicionalmente, como señala el autor, se ha entendido la idea — el imaginario— como elemento mental al margen de cualquier espacio y temporalidad; él pone de manifiesto la imposibilidad de aislarla del mismo. Esto implica, inevitablemente, una postura contraria a la de los autores previamente mencionados, aquellos que exploran la cuestión ideológica. En otras palabras: los autores, como Ledrut o Castells, que investigan el plano ideológico del imaginario, entienden este como algo aislado del espacio y del tiempo, como una representación mental independiente de la realidad del sujeto. Esta es, pues, la única forma de construir un imaginario.

Hiernaux, por el contrario, defiende que “los imaginarios urbanos son perfectamente identificables en su dimensión espacio-temporal” (2006, p.30), aunque aclara que ese tiempo y ese espacio no son tal cual los entendemos comúnmente, sino que el tiempo no puede considerarse como lineal ni el espacio como absoluto:

Más bien, nos referimos a otra espacio-temporalidad: el imaginario se engarza en un espacio subjetivo, no medible (de)formado por consideraciones no racionales, susceptible de mutaciones que tienen poco que ver con su materialidad [...] el tiempo de los imaginarios urbanos es algo diferente al tiempo medido. Puede trastocar el orden tradicional, es decir el del pasado-presente-futuro, reorganizándose desde criterios y apreciaciones no lineales, sino curvadas por las presiones ejercidas por la subjetividad y las sensaciones, a partir

¹¹ En palabras de Hiernaux:

Podríamos concebir los imaginarios como construcciones subjetivas cuyas componentes son esenciales ideas, por ende, cuerpos mentales sin realidad concreta y también sin espacio y sin tiempo. Es una forma de interpretarlos, quizá la forma más frecuente en la literatura actual sobre el tema, forma que tiende a situar los imaginarios en la esfera de la ideología. Lo significativo de esta postura es negarle a los imaginarios todo tipo de vitalidad (vida). Dicha interpretación podría ser el resultado de la forma tradicional de pensar el desarrollo de las ideas y, también, podría resultar de la supervivencia de concepciones estructuralistas que relegan las ideas a un plano estrictamente etéreo (2006, p. 30).

de las cuales se aprecia buena parte de la realidad cotidiana (Hiernaux, 2006, p. 30-31).

Aceptando, pues, las dimensiones espaciales y temporales, se evidencia la imposibilidad de estudiar el imaginario como únicamente representación mental, puesto que factores como el espacio y el tiempo que lo crean y los que este a su vez genera son absolutamente imprescindibles e imposibles de eludir (2006, p.31).

Hasta este punto hemos realizado la revisión de las principales teorías sociológicas que van a influir en nuestro análisis poético, en el intento de acercarnos a la poesía con un fundamento ideológico o comunitario. A continuación, nos deslizamos hacia el terreno filosófico, que nos ayudará asimismo a entender aquella poesía más intimista, centrada en el sujeto.

Para esta poesía del yo, en un sujeto que además se enmarca en un espacio profundamente social como es el urbano, tomaremos como máxima referencia *La poética del espacio* (2000) de Gastón Bachelard, publicada por primera vez en 1957.

En esta obra, Bachelard trabaja precisamente el refugio del yo¹² en el espacio social, un espacio que además hará referencia al contexto de lo urbano. De este modo, es relevante cómo establece una diferencia entre la casa –el alma humana– inserta en la

¹² Un concepto clave en *La poética del espacio* (2000) es el de la casa. Este es el centro de todas las reflexiones que en ella se desarrollan, y se analiza desde varias perspectivas. La casa, en efecto, hace referencia al espacio donde el sujeto se refugia o se encierra, en términos filosóficos. Bachelard afirma que utiliza la casa “como instrumento de análisis para el alma humana” (2000, p.23). También podríamos denominarla de una forma más actualizada: la subjetividad del yo. La subjetividad que está compuesta por miles de engranajes, que recorre infinitos caminos: posee habitaciones, sótanos y buhardillas. En estudio de la subjetividad, Bachelard se interesa por aquella que emerge y se desarrolla en el plano urbano.

ciudad y la que está fuera de ella¹³. Probablemente, la diferencia más relevante sea la ausencia, en la casa ubicada en la ciudad, de raíces y sótanos¹⁴. Dicho de otra forma, la casa urbana está construida de forma horizontal, porque carece de conexión con la tierra.

Como podemos observar, las ideas de Bachelard están muy ligadas al plano del telurismo. Para el autor, la casa que vive fuera del espacio urbano está conectada con la tierra, establece una comunión con ella y, por tanto, posee raíces y sótanos.

Sin embargo, antes de continuar es conveniente aclarar ambos conceptos. Como hemos apuntado, Bachelard menciona el sótano por primera vez a través de una cita de Jung, sin embargo el término es en realidad un tópico, un lugar común que se utiliza de forma consensuada para hacer referencia a una idea concreta. Cirnigliaro, en su ensayo *Domus. Ficción y mundo doméstico en el barroco español* (2015), recuerda cómo el símbolo del sótano está muy arraigado en la tradición literaria y su significado:

Hay una larga tradición literaria por la cual el sótano expresa una fuerte conexión con el inconsciente y los miedos más reprimidos de la cultura. En su exploración del tópico, Bachelard identifica el sótano como uno de los espacios

¹³ Aquí va una reflexión sobre la casa en palabras de Bachelard, que contribuye a aclarar con más precisión el concepto:

No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están "alojados". Nuestro inconsciente está "alojado". Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las "casas", de los "cuartos", aprendemos a "morar" en nosotros mismos. Se ve desde ahora que las imágenes de la casa marchan en dos sentidos: están en nosotros tanto como nosotros estamos en ellas (pp. 23).

¹⁴ El autor hace referencia a la idea de sótano a propósito de una cita de *Ensayos de psicología analítica* de C. G. Jung:

Tenemos que descubrir un edificio y explicarlo: su pico superior ha sido construido en el siglo XIX, la planta baja data del XVI y un examen minucioso de la construcción demuestra que se erigió sobre una torre del siglo II. En los sótanos descubrimos cimientos romanos, y debajo de éstos se encuentra una gruta llena de escombros sobre el suelo de la cual se descubren en la capa superior herramientas de sílex, y en las capas más profundas restos de fauna glacial. Ésta sería más o menos la estructura de nuestra alma (p.22-23).

menos “felices”, lejanos a la *topofilia*. El sótano es “locura enterrada, drama emparedado”¹⁵ (2015, p 115).

De este modo, podríamos establecer que el sótano es, pues, –y como su propia imagen sugiere– el espacio donde anida lo más recóndito y oculto del yo, la esfera del inconsciente, que va en gran medida relacionado con traumas y fobias. En convivencia con esta oscuridad que envuelve a la imagen del sótano, también descubrimos que este es asimismo territorio del ensueño. Las raíces, por otra parte, tendrían un significado sinónimo, aunque más sencillo de interpretar: siendo del mismo modo una imagen de profundidad, representa también lo más recóndito del inconsciente, lo que está oculto y, utilizando el término mismo, enraizado. El término “raíz” también podría cobrar el sentido de primigenio, y estaría en consonancia con la idea del inconsciente y el peso de la infancia que este soporta y encierra.

Aunque el sótano y la raíz es lo que más nos interesa de la filosofía de Bachelard, pues su carencia es lo que define a la casa dentro de la urbe, él plantea toda una estructura que articula el concepto general de casa. Consideramos que es necesario, para entender completamente la reflexión sobre los sótanos, que brevemente se revisen asimismo las demás partes de la casa. En *Arquitectura al eje. La construcción teórica de los territorios de la arquitectura* (2001), Gilmet dedica un fragmento a explicar cómo se articula la casa:

En los estudios de Bachelard acerca de la casa europea ésta aparece representada mentalmente como un ser de estructura vertical, con la polaridad establecida entre los extremos: el sótano, oscuro y subterráneo, y la guardilla, iluminada en las alturas. En el sótano se depositan los miedos de la casa, es el lugar del subconsciente, mientras que en la guardilla es donde el tejado se comprende racionalmente en su estructura visible. Aunque una verticalidad íntima, ya que Bachelard rechaza la vivienda colectiva urbana por la falta de valores de cosmicidad (2001, p. 111).

¹⁵ Cita a Bachelard en *La poética del espacio*, p. 40.

Con las palabras de Gilmet llegamos, pues, al punto del que partíamos en nuestro recorrido por la filosofía de Bachelard. En efecto, tal y como adelantábamos, este considera que la casa urbana, carente de sótanos y raíces, no puede alcanzar la cosmicidad o, como apuntábamos, la conexión con la tierra –el telurismo–. Y, de este modo, posee una disposición horizontal en vez de ostentar la verticalidad que encuentra en la casa que conserva todas sus partes; la que deja espacio a la intimidad y la soledad del sujeto¹⁶. El mismo autor explicita esa carencia de valores telúricos y cósmicos:

A la ausencia de valores íntimos de verticalidad, hay que añadir la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. Allí las casas ya no están dentro de la naturaleza. Las relaciones de la morada y del espacio se vuelven facticias. Todo es máquina y la vida íntima huye por todas partes [...] Y la casa ya no conoce los dramas del universo (Bachelard, 2000, p.45).

Con estas palabras Bachelard está evidenciando un tema que será muy recurrente a lo largo de todo este estudio: la masiva maquinización de la ciudad, que afecta a la identidad del sujeto; como él mismo apunta, a su intimidad. El yo se encuentra aislado en un paisaje artificial y pierde su vinculación con lo natural, lo primitivo. En términos utilizados por el autor, con el cosmos y la tierra.

La falta de cosmicidad y telurismo que se experimenta en el entorno urbano, no obstante, no implica que el individuo olvide esos vínculos tan esenciales que siempre ha establecido. Según el autor, el ciudadano crea ensoñaciones –en palabras de Bachelard, “ensoñaciones abstracto-concretas” (2000, p.45)– de la naturaleza estando inserto en ese

¹⁶ Sin embargo, reconoce la inevitable verticalidad de un edificio en la ciudad, juzgándola meramente externa y vacía de cualquier significado:

Los edificios no tienen en la ciudad más que una al tura *exterior*. Los ascensores destruyen los heroísmos de la escalera. Ya no tiene ningún mérito vivir cerca del cielo. Y el en *sí* no es más que una simple horizontalidad. A las diferentes habitaciones de una vivienda metida en un piso le falta uno de los principios fundamentales para distinguir y clasificar los valores de intimidad (Bachelard, p. 44-45).

entorno estéril y artificial. Esto se traduce en una huida, percibiendo la falta de cimientos de su casa, a un verdadero refugio alejado de la urbanidad y en el que sea capaz de restaurar esas conexiones cósmicas con lo natural. El autor se sirve de las palabras del escritor Henri Bachelin en su obra *Le serviteur* (1918) para referirse a esto:

Así, el escritor [...] lleva hasta el fondo ese "sueño de choza" que conocen bien los que aman las imágenes legendarias de las casas primitivas. Pero en la mayoría de nuestros sueños de choza, deseamos vivir en otro lado, lejos de la casa atestada, lejos de las preocupaciones que trae la ciudad. Huimos en pensamiento para buscar un verdadero refugio (p.47).

En sus indagaciones acerca del concepto de cosmicidad y su relación con el individuo y la casa, Bachelard alude a un volumen de cartas denominado *Cartas a una música*, de R. M. Rilke. En esta obra el poeta se refiere a “música” como amiga y destinataria de su correspondencia, y en esta reflexiona acerca de la vida en la ciudad y en el campo y cómo una u otra determina su relación con los fenómenos naturales. Para Rilke, la huella de la natural –en referencia a las tormentas o los huracanes– en la ciudad infunde temor y respeto, camuflada entre todos los elementos del paisaje; mientras que en el campo, la violencia natural fortifica la casa y además suscita la ensoñación. Esto supone, evidentemente, una paradoja. Así lo explica Bachelard:

Para él [...] es sobre todo en las ciudades donde la tormenta se vuelve ofensiva, donde el cielo nos manifiesta su ira con más claridad. En el campo la tempestad se muestra menos hostil. Desde nuestro punto de vista se trata de una paradoja de cosmicidad. [...] La página de Rilke se me antoja, en su estilo fotográfico, un "negativo" de la casa, una inversión de la función de habitar. La tormenta ruge y retuerce los árboles; Rilke, refugiado en la casa quisiera estar *fuera*, no por necesidad de gozar del viento y de la lluvia, sino por un refinamiento de ensueño. Entonces Rilke participa, se siente, en la contracólera del árbol atacado por la cólera del viento. Pero no participa en la resistencia de la casa. Pone su confianza en la prudencia del huracán, en la clarividencia del relámpago, en todos los elementos que, en su furia misma, ven la morada del hombre y se entienden para protegerla. [...] La casa y el universo no son simplemente dos espacios yuxtapuestos. En el reino de la imaginación se animan mutuamente en ensueños contrarios. Ya Rilke concede que las pruebas "endurecen" la vieja casa. La casa capitaliza sus victorias contra el huracán. Y puesto que en un estudio sobre la imaginación debemos rebasar el reino de los hechos, sabemos

bien que estamos más tranquilos, más seguros en las calles donde no habitamos más que de paso (2000, p.56).

El ejemplo de Rilke nos sirve para entender más precisamente la conexión cósmica entre el universo y la casa. Como afirma Bachelard, estos no son dos elementos perfectamente aislados, sino que ambos se alimentan y se condicionan inevitablemente en el ámbito del ensueño.

Por último, y para finalizar la revisión de la obra de Bachelard, vamos a recordar ese fragmento en el que el autor habla de la ciudad fortaleza como refugio de la intimidad; aquella que posee un diseño inspirado en la naturaleza. Esta idea pertenece al ceramista Bernard Palissy, quien trató de diseñar una ciudad fortaleza con la forma perfecta: la del caracol. A su juicio, la fortaleza más eficiente es la natural, capaz de mantener alejado de su centro al enemigo con su forma de espiral, así como siendo capaz de inutilizar las armas de fuego que poseen una trayectoria recta. En la actualidad¹⁷, sin embargo, “ya no se puede creer en las fortalezas naturales” (2000, p.122). En consonancia con la idea de ciudad-fortaleza, la casa de Palissy en forma de caracol es, además, subterránea:

Pero el ser que *quiere* la morada subterránea, sabe dominar los espantos ordinarios. Bernard Palissy es en sus sueños un héroe de la vida subterránea. Goza en la imaginación del miedo de un perro —lo dice— que ladra a la entrada de la caverna; goza de las vacilaciones de un visitante que no se atreve a continuar su camino por el torcido laberinto. La gruta-concha es aquí una "ciudad fortaleza" para un hombre solo, para un gran solitario que sabe defenderse y protegerse con simples imágenes. No hacen falta barreras ni puertas de hierro: dará miedo entrar... (p.124).

A partir de la propuesta de Palissy podemos entender, más allá de las épocas y los cambios en la Historia, la idea de que la naturaleza nos ofrece con sus representaciones

¹⁷ Palissy (1510-1590) vivió y desarrolló su arte en el siglo XVI, en Francia.

la estructura donde anida el yo, aquella capaz de mantener la subjetividad alejada de amenazas externas. Esto se puede resumir en la idea de que solo en lo natural podemos encontrar aquello que verdaderamente es original y capaz de alimentar, fortificar, el mundo interior.

Son muchos los autores que han reflexionado acerca de la obra de Bachelard y en concreto sobre *La poética del espacio*. Gilbert Durand, en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2005), obra que hemos revisado previamente para hablar del aspecto sociológico de la urbe, dedica un fragmento a la revisión de la ciudad bachelardiana. Precisamente destaca la diferencia entre la ciudad circular y la ciudad angular, y desarrolla esta dicotomía que Bachelard se limita a sugerir y esbozar. Este, como hemos comentado, se refiere a la ciudad circular –o en forma de caracol– como el refugio natural, mientras que a la ciudad angular como aquella ciudad construida artificialmente. Sin embargo, a esto Durand añade:

Las figuras cerradas cuadradas o rectangulares hacen recaer el acento simbólico sobre los temas de la defensa de la integridad interior. El recinto cuadrado es el de la ciudad, es la fortaleza, la ciudadela. El espacio circular es más bien el jardín, el fruto, el huevo o el vientre, y desplaza el acento simbólico sobre las voluptuosidades secretas de la intimidad. Para la ensoñación geométrica, no hay casi otra cosa que presente un centro perfecto más que el círculo o la esfera (Durand, 2005, p. 236).

Durand, con esta diferenciación¹⁸, pone de manifiesto que la ciudad natural, la circular, es un espacio de seguridad y paz, ligado a la idea de vientre o de huevo, en el que anida el inconsciente y la intimidad encuentra un refugio placentero y primitivo. La ciudad angular y cuadrada sería, en cambio, una estructura construida y permanentemente defensiva (Durand, p.175) encargada de asegurar la perfecta

¹⁸ Para desarrollar esta idea, Durand cita a otros pensadores como Henri Arthus, René Guénon o Carl Jung, cuyas reflexiones también han versado sobre esta cuestión de la dicotomía entre forma circular y forma cuadrada aplicada al espacio de la ciudad.

“integridad interior”. Esto nos será útil para trasladarlo al plano de la poesía urbana que desarrolla un vínculo entre el espacio ciudadano y la propia subjetividad.

Hasta este punto hemos desganoado dos aspectos fundamentales en el estudio del símbolo aplicado a la dimensión espacial, incidiendo en el aspecto urbano. Sin embargo, vamos a ver una última forma en la que algunos de los poetas de la ciudad que vamos a analizar proyectan este espacio: el de la ciudad como mito.

La mayoría de autores que hemos mencionado hasta el momento revisan este aspecto de la urbe mitificada, puesto que observan esta desde una perspectiva histórica. Esto implica que el observar la ciudad desde un punto de vista histórico es desde donde puede generarse el mito.

La Historia, en sí misma, encierra gran parte de mitología. Esta está compuesta por la herencia cultural mantenida a través de los siglos. Los poetas que construyen un mito alrededor de la ciudad pueden servirse de ese pasado fantástico que encierra su Historia para darle una identidad nueva, en la que la urbe se observa única y sublimada¹⁹.

Siendo así, para entender el mito de la ciudad, deberemos girar en torno a los conceptos de Historia, memoria y universalidad. Memoria porque el mito trabaja a

¹⁹ Lefebvre reflexiona acerca de la función evocativa de los monumentos en las ciudades históricas:

En las ciudades históricas, los monumentos tienen funciones tan complejas que el concepto de “función” no consigue agotarlas. Recuerdan y evocan, Hacen presentes un presente y un futuro. Son la memoria de la Ciudad y su cimiento. Unen y reúnen: catedral, palacio, teatros, edificios diversos. Los símbolos las cubren; símbolos generalmente mal comprendidos, que se diluyen de generación en generación, pero tan ricos que la percepción denominada “estética” sólo alcanza generalmente la sombra de los simbolismos [...] los monumentos de una ciudad histórica emergen por encima de la redundancia, de las repeticiones, de los sistemas de signos y señales que reglamentan las rutinas. Emergen por encima de los sistemas semiológicos que constituyen la trama del texto social cotidiano: discursos, vestidos, gestos, espectáculos de la calle. Dicen más. Tienen más sentido. Expresan lo inagotable (Lefebvre, 1971, p. 130).

Podríamos decir, teniendo en cuenta esto, que los monumentos ejercen de símbolos complejos que contribuyen, a través de la evocación, a la elaboración de la ciudad mitificada.

través de ese bagaje cultural residente en ella, y universalidad porque aspira a trascender la barrera del localismo y establecer la urbe como un espacio universal reconocible a través de su identidad diferenciada.

Puesto que es el individuo el que, en este caso, crea la ciudad, estamos hablando de un espacio proyectado, diferente en todo o casi todo al que existe en el plano de la realidad. El mito de la ciudad es, nace y se sustenta en y desde el sujeto. Trías, en *El artista y la ciudad* (1997), realiza un recorrido desde Platón hasta Mann y desarrolla este ejercicio de mitificación. Respecto al concepto de espacio generado en el yo, rescatamos un fragmento interesante del ensayo, que se refiere en concreto a la filosofía nietzscheana:

El verdadero conflicto, aquel que merece atención, relevancia y derroche de energía y de pasión, se juega en ese escenario interior al sujeto [...] En Nietzsche, pues, se interioriza la ciudad, se interioriza el conflicto [...] En el seno de esa interioridad amurallada se halla el sujeto tan sobremanera absorto por la magnitud de esos conflictos, que el trato con el exterior debe someterse a una diaria contabilidad, de manera que no obstruya, afecte ni se entremeta en ese espacio necesariamente monádico. Es preciso lograr la inmunidad del entorno, elegir con la máxima atención y cálculo los escenarios, esas condiciones climatológicas, ambientales, alimenticias que, caso de ser descuidadas, pueden privar de solidez a la ciudadela, hasta provocar en ella cambios y trastornos incomprensibles. (1997, p.187, 192).

Como vemos, cuando hablamos del espacio en Nietzsche encontramos muchos puntos en común con el enfoque anterior de la poesía intimista y del yo. Se habla del mismo modo de ciudadelas, murallas, refugios, y de la interioridad del sujeto. Esto se debe, en efecto, a que el sujeto trata de aislarse de esa ciudad externa y la interioriza, levanta murallas para refugiarse de todo lo que va más allá de su intimidad y soledad. De este modo, busca desligarse, “inmunizarse” del entorno, y cada descuido puede suponer un peligro para este cuidadosamente fortificado aislamiento, a riesgo de provocar alteraciones y “trastornos incomprensibles”.

Podemos entender que ha elaborado una ciudad privada, que responda a sus necesidades más íntimas y a su voluntad propia. Que encaje con sus ideales y le ofrezca lo que necesita. De esta forma y desde estos términos podemos partir para entender el mito de la ciudad.

Puesto que el mito de la ciudad se genera desde el yo y, como decimos, es una construcción íntima, tiene mucho en común con esa ciudad interiorizada nietzscheana. Sin embargo, a diferencia de esta y de la poesía intimista que hemos revisado con Bachelard —que se mantienen encerradas en el círculo de la subjetividad y no salen de él, de modo que todas las reflexiones giran en ese entorno—, la ciudad mítica se proyecta, sale al mundo, al espacio social, y, en muchos casos, se establece como un espacio cultural común para un colectivo. El poeta crea una ciudad desde su interior y trata de asentarla en el poema para que se convierta en un lugar reconocible para el resto de individuos.

Aínsa, en su comunicación²⁰ incluida en el libro *De arcadia a Babel* (2002), realiza una revisión acerca de lo que implica la condición de las ciudades históricas, aquellas que poseen una larga trayectoria temporal, y, por ello, las que son susceptibles a la mitificación. Aunque reconoce que también se está produciendo en Latinoamérica, Aínsa destaca Europa como el espacio más susceptible de mitificación, debido a que es asimismo el que cuenta con mayor trayecto histórico. Mientras que América Latina está comenzando ahora su proceso de identificación simbólica, Europa posee uno perfectamente delimitado:

²⁰ Fernando Aínsa: “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”, en *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Javier de Navascués (ed.), 2002, pp. 19-40.

Las ciudades europeas, leídas y aprendidas en los libros, tienen, lo que Carpentier llama “un estilo fijado para siempre”. No puede haber mirada ni percepción inocente. Todo tiene una carga simbólica de la que —a su juicio— carecen las de América Latina (2002, p. 34).

Y a continuación retoma la idea que hemos expuesto previamente acerca de la diferencia entre el espacio real y el construido en la literatura —el que nosotros identificamos como una proyección del individuo—, lo que él denomina el “espacio estético”.

Bueno es recordar que el espacio ciudadano en la literatura, el “lugar” del texto es, sobre todo, “otro sitio” complementario del sitio real desde el cual es evocado [...] Todo espacio que se crea en el espacio del texto instaura una gravitación, precipita y cristaliza sentimientos, comportamientos, gestos y presencias que le otorgan su propia densidad en la que es la continuidad exterior del espacio mental. En resumen, lo que es la creación de un espacio estético (2002, p. 35).

Es toda esta suma de factores —“sentimientos, comportamientos, gestos y presencias”— en la construcción de un espacio literario lo que finalmente se traduce en la ciudad mitificada. Esta es, pues, como decimos y en palabras mismas del autor, “la continuidad exterior del espacio mental”.

Sin embargo, concediendo que la urbe literaria es una construcción subjetiva, Aínsa va más allá, y alude a las motivaciones del sujeto para llevarla a cabo. Estas motivaciones se fundamentarían en una “tensión, escisión y disconformidad con lo real” (2002, p.36). Así, los autores que elaboran una mitología urbana se dejan influenciar por sus propios ideales y utopías, que les permiten evadirse de la realidad y vivir en esa proyección perfecta, con una intención, generalmente, de refundación de la ciudad conforme al modelo idealizado.

Para cerrar el tema del mito, es interesante notificar la revisión que hace Llarena, en su ensayo²¹ asimismo incluido en *De Arcadia a Babel* (2002), de aquellos autores que han representado la labor de mitificación de la ciudad en América Latina, aunque centre la mirada en la producción prosística:

La ciudad literaria no era nueva en América, ya la había inaugurado Arlt en los años veinte (*El juguete rabioso*, 1926), fue amplificada por autores como Mallea (*La ciudad junto al río inmóvil*, 1936), y se convertirá en las décadas siguientes en el espacio simbólico donde se edifican los mapas urbanos de la identidad americana: Leopoldo Marechal (*Adán Buenosayres*, 1948), Ernesto Sábato (*Sobre héroes y tumbas*), Juan Carlos Onetti (*La vida breve*, 1950), Carlos Fuentes (*La región más transparente*; 1958) o Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963) se erigen geógrafos del alma nacional, y elaboran espacios de significación que aspiran a ser míticos, esto es, universales y representantes de un ánimo colectivo (2002, p. 48).

Como afirma la autora, el ejercicio de la fundación de la ciudad mítica en América Latina comienza en las primeras décadas del siglo XX. Es este el siglo que vamos a recorrer en el presente estudio, y por esta razón nos interesa profundamente analizar este fenómeno. A diferencia de la propuesta de Llarena, trataremos de observar cómo se plasma y desarrolla el mito de la ciudad en el ámbito de la poética, enfocando además la mirada únicamente en la ciudad de Buenos Aires. El primer ejercicio de mitificación lo encontraremos en Borges, el fundador de la Buenos Aires mítica por antonomasia, en la década de los veinte. Y observaremos cómo este fenómeno evoluciona y se lleva a cabo de forma diferente con el paso de las décadas. Puesto que la Historia se fundamenta en una progresión temporal, también el mito de la ciudad cambia con las épocas; no podemos olvidar que ambos elementos –Historia y mito– no pueden entenderse de forma aislada: la mitificación urbana es la reinterpretación de la Historia para crear una ciudad mejor.

²¹ Alicia Llarena: “Espacio y literatura en Hispanoamérica”, en *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Javier de Navascués (ed.), 2002, pp. 41-57.

Llegados a este punto, antes de comenzar a adentrarnos en las poéticas, podemos reafirmarnos en que estas tres líneas de interpretación que proponemos se nutrirán de las propuestas de los autores que hemos planteado, junto con otros ensayos y obras que aportarán nueva teoría relevante para el análisis. De este modo seremos capaces de realizar una revisión de la poesía argentina del siglo XX que reflexiona sobre Buenos Aires, pudiéndola descifrar en los múltiples planos que propone el símbolo.

CAPÍTULO 1. LA IMAGINACIÓN URBANA. LA CIUDAD DE LA POESÍA BONAERENSE DEL SIGLO XX DESDE LAS TRES MIRADAS

1.1. LAS RELACIONES SOCIALES Y LA *FLÂNERIE*. PERSPECTIVAS SOCIOLÓGICAS PARA EL ANÁLISIS DE LAS POÉTICAS URBANAS

Nos introducimos, en este primer apartado, en la clave social en la que estudiosos de la sociología han tratado de identificar el símbolo. En las páginas anteriores hemos recurrido a trabajos de autores como Lefebvre, Castells, Ledrut o Durand, entre otros, que nos han servido de nexo para comprender en qué consiste la simbología urbana en el plano colectivo, ligada a la convivencia en sociedad.

Puesto que la interpretación del poema es precisamente lo que nos ocupa, y que vamos a tratar de analizar las obras poéticas en ese aspecto, trabajaremos en este capítulo aquellos poemas de autores que entienden su poesía como algo ligado a la convivencia en sociedad.

Las obras poéticas de Leopoldo Lugones y Baldomero Fernández Moreno son seguramente dos de las muestras más tempranas de poesía urbana en el siglo XX. Ambos trabajan la presencia del otro —es decir, se reconocen como individuos sociales— en sus poemas, a través de una figura tremendamente relevante en el plano de la poesía de la ciudad: la del *flâneur*.

Efectivamente, una figura imprescindible cuando hablamos de la poesía urbana es sin duda la del *flâneur*. Esta representa al individuo que se dedica a caminar por la ciudad sin ningún objetivo concreto más que el de observar y analizar lo que le rodea. El origen del término nació del estudio de la obra de Baudelaire por parte de Walter

Benjamin, el cual destacó una nueva perspectiva que nacía en la poesía moderna: la del poeta inserto en la gran metrópolis y su interacción con ella.

Si tratamos de contextualizar la actividad de la *flânerie*, encontraremos que esta nace del movimiento conocido como la bohemia, que tanto identificó el arte y la literatura del siglo XIX europeo. Cuando nos referimos a Baudelaire²², vemos de forma ilustrativa esta relación entre la *flânerie* y la vida bohemia.

El bohemio es un poeta que se comprende a través de la soledad y crea su obra sin respetar ningún patrón establecido, centrándose en su propio bagaje vivencial – caracterizado por ser nocturno, conflictivo y marginal– y aferrándose a la idea de libertad artística. Valdettaro (2000), en su artículo sobre Baudelaire y Benjamin, define de forma ilustrativa el carácter de la identidad bohemia:

Acercarse a la fisonomía de Baudelaire significa, para Benjamin, analizarlo en el marco de un tipo político determinado, la bohemia, los “conspiradores profesionales” según Marx. El poeta, como un traperero, trabaja sobre los restos de la miseria y el alcohol. Son “los nuevos procedimientos industriales” los que unen a todos -literatos, conspiradores profesionales, traperos- “en una protesta más o menos sorda contra la sociedad, ante un mañana más o menos precario”²³ (p. 93).

De este modo vemos que, más allá de una forma de vida, el bohemio persigue la perpetuación de una ideología propia que se opone a la forma generalizada de organización de la sociedad de su tiempo. Es, de este modo, una actitud política “más o menos sorda” que busca alterar el orden de cosas instaurado.

²² Baudelaire es un poeta cuya vida y obra se pueden observar definidas y determinadas por la idea de la bohemia. Precisamente, en relación con haber llevado un estilo de vida característico del ser bohemio, es un autor al que se le asocia como uno de los “poetas malditos” franceses de su siglo, bautizados por Rimbaud. Los poetas malditos se adscriben a una forma de vida que persigue la libertad artística y vivencial, y que huye de las normas estipuladas. Esto genera en el poeta bohemio un fuerte sentimiento de incompreensión y aislamiento.

²³ Cita extraída de Benjamin, W., “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, en *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II* (Madrid, 1993), p. 23.

Una vez recuperada la bohemia, encontramos que la *flânerie* es una actividad que se identifica intensamente con su ideología. Se trata de un procedimiento especialmente sensorial, cuya finalidad última es la sensación de libertad. Una libertad que se adquiere de la exploración y la experiencia de lo que sucede las calles, en la que nada logra atar al observador más allá de su propia curiosidad. Sumado a esto, la *flânerie* posee el tinte trasnochado del vagabundeo, que converge asimismo con la esencia bohemia. En muchas ocasiones, el *flâneur* es un ser noctámbulo y marginal del mismo modo en el que lo es el bohemio²⁴.

Así, el poeta *flâneur* se sumerge en la ciudad y se pierde en ella mientras se empapa de las sensaciones que le suscita el recorrido. Como decimos, es un observador de la vida urbana y transforma todas esas observaciones y pensamientos en materia poética. Sin duda, el elemento más relevante en este tipo de poesía, y el que le da sentido, es el de la multitud. La cantidad de personas que convergen en la ciudad, generando ese concepto de masa, es el principal motivo de reflexión para el *flâneur*. Como observador, la multitud le resulta fascinante y aterradora en su anomia, y es ese aspecto deshumanizado el que el poeta trata de redimir en sus creaciones. Así lo afirma Monteleone (1985) en su ensayo:

El flâneur vive en la soledad urbana, es decir, la soledad en medio de una muchedumbre. Se abre camino entre la multitud que, a un tiempo, le atrae y le repele. [...] Experiencia que nunca cesará de evocar, de contar, de poetizar, el fin utópico del flâneur es dotar de un alma a la multitud, espiritualizarla. Formando parte de ella, el flâneur se distancia luego, y recorre los espacios vacíos, las callejuelas, los suburbios silenciosos adonde la multitud no llega. Ese silencio es, sin embargo, un ominoso reverso del rumor de las calles pobladas. (p. 79).

²⁴ Esto lo veremos especialmente en la poética de Fernández Moreno. Su poema “El poeta y la calle”, como veremos más adelante, es un ejemplo exacto de la identificación del *flâneur* como bohemio.

Efectivamente, durante su marcha por la ciudad o después de ella, el *flâneur* necesita refugiarse en lugares tranquilos, al margen del bullicio. El poeta, no incluyéndose a sí mismo como parte de la multitud sino juzgándose como una mirada externa a ella, siempre necesitará recurrir al silencio, como puede encontrar en un café o en un parque, donde poder pensar con claridad y transformar lo experimentado en su marcha en poesía. También así, en el silencio, recuperará su identidad disuelta entre su vagar urbano: la soledad será imprescindible para dejar salir la propia voz, puesto que entre el caos de gente esta se encuentra silenciada.

En primera instancia, notificamos que la *flânerie* no se basa en las relaciones sociales. De forma completamente opuesta, se desarrolla en la intimidad y el silencio del poeta. Es una actividad introspectiva basada en la observación. No obstante, si la catalogamos como un tipo de poesía ligado al aspecto social, pese a que no se trate de un ejercicio social, es no por la *flânerie* como procedimiento, sino más bien por su objeto. El objetivo de la misma es el análisis del paisaje urbano y, como hemos avanzado, con especial interés en todos los individuos que circulan por él y sus interacciones, así como la masificación de la población. Es en este sentido en el que podemos definir la poesía del *flâneur* como una actividad solitaria con proyección social. Salvador (2006), en el estudio de la obra de José Luis Romero, recuerda cómo este autor entiende la *flânerie* como una crónica de los cambios sociales de cada época:

José Luis Romero analiza con maestría la transformación que experimentan a finales de siglo los grandes núcleos urbanos y nos muestra cómo ese cambio radical lleva aparejada una transformación no menos drástica en sus sociedades: “La preocupación fundamental de las nuevas burguesías latinoamericanas [...] fue ensayar fue ensayar y consagrar finalmente un estilo de vida que expresara inequívocamente su condición de clase superior [...]”²⁵. Esta “distinción” se materializa en la aparición de nuevos signos exteriores de riqueza y poder,

²⁵ Cita extraída de José Luis Romero: “Las ciudades burguesas”, en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, 2001, p. 285.

acompañados de comportamientos sociales inéditos hasta entonces que, en muchas ocasiones, se expresan en instituciones o asociaciones de nuevo cuño y, en otras, reutilizando de modo diferente los lugares tradicionales de ocio, de reunión o de esparcimiento. Aparecen así [...] numerosos “clubes” sociales, imitados del modelo inglés, y en cuyos salones se reúnen a menudo los miembros de las nuevas burguesías con la vieja aristocracia patricia. Junto a los “clubes”, otros locales como los “restaurantes o los cafés” cumplían una función semejante... (p. 154-155).

Romero, dejando constancia del nacimiento de estos espacios urbanos sociales, está dando cuenta de un fenómeno sociológico de singular relevancia en esos años. Además, del mismo modo que recoge todos los cambios, introduce lugares que pasarán a ser fundamentales en la esfera intelectual –salones, restaurantes, cafés – y en la actividad misma del *flâneur*. Así, podríamos decir que en este caso Romero está visibilizando lo que será el espacio predilecto y predominante para llevar a cabo la *flânerie*.

1.1.1. LUGONES Y LA URBE MODERNISTA DE PRINCIPIOS DE SIGLO XX

Una vez presentado el concepto de *flânerie* y su relevancia en las poéticas sociales, comenzaremos por revisar en primer lugar la figura y la poesía de Lugones.

Poeta del cambio de siglo, su obra se encuentra entre los últimos años del XIX y las primeras décadas del XX. Esta localización temporal es vital para definir su poesía y el punto de partida de la poesía urbana en este siglo XX: el Modernismo, y Lugones, como poeta modernista, se servirá de la ciudad y sus gentes como escenario y motivos poéticos.

Lugones, no solamente en sus poemas, reflexiona sobre la ciudad de Buenos Aires, siempre desde la óptica modernista. Esta se caracteriza por la idealización de la urbe, proyectándola como lugar de perfección y belleza: “la ciudad ideal, conceptual y proyectada, ciudad de la armonía y de la mente, espacio del bien y territorio aristotélico

donde realizar el perfeccionamiento de la existencia humana” (López Parada, 2004, p. 373).

Efectivamente, la implicación del poeta con la urbe no se limita a su obra poética. En su ensayo *Piedras liminares*, Lugones propone un proyecto de ciudad que se traduce en un ideal utópico de perfección estética, imposible de aplicar a la ciudad existente en la realidad. Este ensayo nos resulta relevante para poner de manifiesto la importancia que Lugones otorga a la urbe: un elemento central en el pensamiento modernista de la época. La ciudad es el espacio donde se desarrolla el arte y se gesta el pensamiento, y de este modo debe corresponder a los ideales que proyecta el individuo.

Sin embargo, es destacable que, a pesar de su adscripción al Modernismo, la idealización o ensoñación de la urbe no destaca en su producción poética urbana, y por este motivo preferimos tratar la obra del poeta como una poesía más cercana a la dimensión social de la ciudad que a la mítica. Aún así, Lugones se relaciona con la urbe de modos diferentes, e igual que nos disponemos a ver un poema escrito plenamente desde la *flânerie* y el retrato de la sociedad –y tras comprobar que trabaja de igual modo la ciudad mitificada–, vamos a notificar que alternativamente a estas formas también encontraremos otro poema con un carácter más intimista. De este modo, con Lugones nos encontramos con un poeta versátil, que piensa y escribe la urbe en sus amplias posibilidades; no obstante termina pesando en su poética la *flânerie* y, con ella, el retrato de la sociedad de su tiempo.

Hemos introducido previamente el fenómeno de la bohemia y a partir de esta al *flâneur*. No obstante, cuando nos referimos a la *flânerie* de Lugones debemos entenderla desde un perfil plenamente modernista conservador que dista

considerablemente de la imagen marginal de la bohemia. Regresamos a la obra de Romero (2001) para descubrir el carácter profundo de la actividad lugoniana:

Los grupos de poetas, escritores y artistas fueron, a veces, un poco marginales, pero, en rigor, solo en apariencia. La bohemia de los cafés, los ateneos, las redacciones y las tertulias desdeñaba los valores consagrados y las ideas generalmente admitidas; pero sus miembros estaban dentro de alguna de las varias direcciones que apuntaban en el seno de las nuevas burguesías [...] El modernismo de los poetas —el mejicano Gutiérrez Nájera, el cubano Julián del Casal, el uruguayo Julio Herrera y Reissig, el argentino Leopoldo Lugones, y sobre todo, el nicaragüense Rubén Darío— recogía y expresaba la sensibilidad de los exquisitos; pero de los poderosos exquisitos, a quienes seducía el mundo refinado del lujo y, a veces, el refinado lujo del poder (p. 290).

Estas palabras, que van referidas al perfil de poetas modernistas, nos sirve para entender con mayor exactitud que la relación del poeta con su ciudad está condicionada radicalmente por el contexto sociocultural de cada poeta, por la época que vive y por el movimiento al que se adscribe. Así, una misma actividad como es la *flânerie* será concebida y poetizada de diferentes formas dependiendo de cada poeta, de su ideología y su época²⁶. Por todo esto, es muy interesante advertir que los poetas *flâneur* que vamos recoger en este trabajo conciben y proyectan de muy diversos modos una actividad común y compartida.

A propósito de esto y profundizando más en las diferencias entre modernismo y bohemia, López Parada (2004) marca la oposición entre ambas formas de habitar la ciudad como poeta:

La ciudad de principios de siglo es, ante todo, el espacio babélico y canalla del París baudelairiano o de la Viena secesionista, lugar enfermo pululante de lacras que Enrique José Varona identifica con la confusión, la mutabilidad, la degeneración y la bohemia [...] Pero también hay en el modernismo oportunidades para el otro mapa posible [...], la urbe pacífica y soñada por

²⁶ Una forma alternativa de encontrar retratada la personalidad íntima de Lugones, es la que construye Piglia en su obra *La ciudad ausente* (2003). En esta novela distópica, Piglia trabaja con la figura del poeta —junto con otras personalidades de la tradición literaria— y elabora un entramado complejo y oscuro de sus posibles episodios vitales, en su intención de reflexionar sobre la cuestión política e histórica del país argentino.

poetas urbanistas, no resulta menos interesante y sorprendente [...] Se habrían dado entonces dos tipos de arte metropolitano: el que retrata la vida urbana con su ruido y su distorsión y el que escapa de ese retrato, imaginando para él a cambio avenidas de la luz, barrios diseñados, calles de la pulcritud y del sistema (p. 373).

Como vemos, existe una convivencia entre modernismo y bohemia a inicios del siglo XX; cohabitan dos tendencias opuestas en la poetización de la urbe. Esto implica que existe una doble vertiente poética en conflicto en los mismos años: los poetas modernistas sueñan e idealizan la ciudad al mismo tiempo que la decadencia y la oscuridad determinan las poéticas que siguen la corriente baudelairiana.

Una vez perfilada la óptica modernista de Lugones, en primer lugar hemos escogido un poema que trata de forma más o menos directa el espacio urbano en sociedad. El poema pertenece a su tercer poemario, *Lunario sentimental* (1909). Como podemos observar, se trata de una muestra de su producción comprendida en los primeros años del siglo XX.

“Luna ciudadana” es un poema que trata de acercarse al prosaísmo, pues es la narración de una escena. Como vamos a analizar, la ciudad aquí es el punto central y el motivo que abarca todo el poema. La pretensión de Lugones fue la de crear una estampa de arrabal, en la que sucede una escena sentimental protagonizada por individuos de la urbe, habitantes de la periferia, y que se desarrolla en este marco espacial. Aquí es donde se puede destacar esa voluntad de incluir el plano social en el poema. Lugones tiene la intención de retratar, no solo el lugar como escenario ni al individuo en soledad, sino la ciudad como un todo colectivo, proyectando un espacio en el que otros individuos conviven y están presentes también en el poema. La *flânerie*, como veremos, también se lleva a cabo en el poema, puesto que este no es más que el retrato de una escena urbana que el poeta –sin aparecer como sujeto– testimonia, observa y poetiza.

La primera estrofa del poema ya define el ámbito en el que nos situamos, y el arrabal está caracterizado a través de las “vagas chimeneas” y enfatizado por la denominación de “pobre comarca”:

Mientras cruza el tranvía una pobre comarca
De suburbio y de vagas chimeneas,
Desde un rincón punzado por crujidos de barca,
Fulano en versátil aerostación de ideas,
Alivia su consuetudinario
Itinerario.

Una de las marcas más relevantes del poema es el nombre del protagonista, *Fulano*, que hace referencia al anonimato relacionado con la vida urbana, donde los habitantes dejan de ser individuos únicos para convertirse en una masa, un conjunto de ciudadanos que cohabitan y ven difuminados los límites de su propia identidad. De este modo, *Fulano* podría ser cualquiera, tal y como apunta Robert M. Scari (1976): “El personaje es *Fulano*, o sea, el hombre de la calle, el hombre anónimo, el ejemplar que la ciudad produce por millones” (p. 149).

Fulano desarrolla una actividad común en la vida cosmopolita: viaja en tranvía tras finalizar su jornada laboral y se dispone a acudir a una taberna para cenar. Siendo este el punto de partida en el relato que compone el poema, podemos ver ya desde el comienzo que se trata del retrato de un episodio urbano.

En el tranvía, *Fulano* se cruza con otros individuos que como él comparten el mismo espacio:

El truhán del vehículo,
Molesta, bien se ve, con su ferralla,
A un señor de gran talla
Que lee un artículo.
Y ya no hay más persona,
Que una muchacha de juventud modesta

Sentada a la parte opuesta:
Lindos ojos, boca fresca. Muy mona.

El señor que lee el periódico está llevando a cabo asimismo una actividad cotidiana. Por otro lado, el protagonista destaca de entre la multitud de viajeros a una joven en particular, que observará intensamente y sobre la que se interroga.

En medio de su observación, se cuestiona la razón por la que la desconocida se encuentra en ese tranvía de suburbio:

[...]
Y aquella aristocracia,
Anómala en tal barrio y a tal hora,
Insinúa en el peligro de su gracia
Una angustia embriagadora.

Esta es una muestra de cómo se encuentra ya configurado el carácter del extrarradio, convencionalmente ajeno a según qué personas, como la joven viajera. Se establece así una distancia con el centro de la ciudad, comprobándose cómo ya a principios de siglo XX existe una diferencia social entre ambas áreas. La sociedad, de este modo, se encuentra dividida desde épocas tempranas entre centro y periferia. En este sentido encontramos una semejanza entre la *flânerie* que estudia Romero y comenta Salvador (2006) y la de Lugones en el poema. Pese a que se trata de géneros muy diferentes –crónica y poesía– que tratan la información que recogen de formas tradicionalmente distintas²⁷, en este caso ambos textos comulgan en una misma

²⁷ Mientras que el género poético no está condicionado a la verdad, la historiografía tradicionalmente se ciñe a los hechos tratándolos con veracidad en el texto. Una obra poética, dentro de la amplitud de sus posibilidades, puede retratar un fenómeno de forma más o menos distorsionada. Lugones, en este poema, alude a la cuestión social del centro y la periferia a través de un relato ficticio, y eso es lo que principalmente establece la diferencia entre las formas de escribir las *flâneries* –en relación al ensayo de Romero sobre los espacios sociales–. Mientras Romero mantiene su perspectiva de historiador, Lugones es un *flâneur* poeta. Esto da cuenta del amplio abanico de posibilidades en las que se puede dar cuenta de esta actividad.

voluntad: dar testimonio de la configuración en la organización social de una época, que condiciona y determina las relaciones entre individuos y les otorga su lugar en el orden social²⁸.

Durante el viaje, inesperadamente para Fulano, la desconocida se apea del tranvía. La ciudad nocturna se encuentra sometida por su atractiva silueta, que a su vez “pone un detalle / de excelente escuela” sobre ella:

Y en ese instante de familiar consuelo
Tras el exacto campanillazo,
La desconocida, leve como un vuelo,
Desciende. ¡Qué ojos! ¡Qué boca! ¡Un pedazo
De legítimo cielo!
Como un claro témpano se congela
El plenilunio en el ámbito de la calle,
Donde aquel fino talle,
Sugiriendo ternuras de acuarela,
Pone un detalle
De excelente escuela.

Tras este verso, la escena se desliza de escenario y del tranvía pasamos a ubicarnos en una taberna. Mientras el protagonista está cenando distraído, entra en la taberna un elemento propiamente urbano, el organillo callejero. Esta es una actividad que nace en la calle y que se lleva a cabo para la multitud de transeúntes. A Fulano la música le evoca el recuerdo de la joven que observó en el tranvía, y se lamenta de no haberla

²⁸ Sobre el tema del extrarradio y la inmigración en Lugones, es interesante referirnos de nuevo al ensayo de López Parada (2004):

Éste es precisamente uno de los puntos más controvertidos de su pensamiento. Hacia 1880 comienza a quebrarse la imagen de Buenos Aires como espacio integrado y su hibridismo molesta a los nacionalistas del Centenario. Igual que estos puristas que pretenden segregar los inmigrantes al extrarradio, él también teme la pérdida de identidad nacional por la vía de la disgregación o la mezcla y habla en otro momento de *relegarlos al zaguán de la casa patricia*, es decir, a los márgenes del poder y de la cultura (p. 375).

Probablemente esta actitud hostil hacia la situación de crecimiento demográfico se transluzca en el poema, más allá de que esto acontezca en la realidad, en el modo de connotar la diferenciación que establece entre centro y periferia como espacio seguro y espacio peligroso respectivamente.

podido conocer. En medio de sus lamentos vuelve a verla desde la lejanía, pues ella está en la calle:

Muy luego ante su botella
Y su rosbif, el joven pasajero
Se ha puesto a pensar —¡qué bueno!— en una estrella.
Cuando, de pronto, un organillo callejero
Viene a entristecerle la vida,
Trayéndole en una romanza

El recuerdo de la desconocida.

[...]

Y entre divagaciones remotas,
De melancolía y de indolencia,
Por la calle que mide con popular frecuencia
El paso notorio de las cocotas;
Vuelve *Fulano* a verla, en un estado
De ternura infinita,
Con cierta noble cuita
De novio infortunado.

El ambiente de la taberna refleja la cotidianidad, mientras que él está tomando un café y se monda los dientes, el camarero espera su propina. Y el organillo, que no ha dejado de tocar, pasa de una habanera a “La donna é mobile” del *Rigoletto* de Verdi:

El café le pone las ideas de luto,
Y lo molesta con absurda inquina,
Cierta aire sardónico en el mozo enjuto
Que aguarda su propina.
Pero aún se queda padeciendo largo rato,
Y monda que te monda
Los dientes. (Qué diablos, esas comidas de fonda
Son el martirio del celibato.)

Para colmo el organillo, de dónde
Saca, después de su más dulce habanera.

La donna é mobile, una verdadera
Necedad de lindo conde...

La melancolía de la música se añade al pesimismo de lo cotidiano repetido y acentúa el sentimiento negativo. Y el poema finaliza con el lamento prolongado de Fulano por no haber podido conocer a la joven. Si observamos detenidamente, podemos encontrar en esta obra un conflicto propio de la vida urbana: el carácter ajeno de las relaciones sociales, de los habitantes de una misma ciudad. Esta se caracteriza por ser el territorio del anonimato, pues miles de personas se cruzan diariamente entre sí sin compartir nada más que el espacio común. Lugones ocupa el lugar del *flâneur* testigo de la escena y plantea a través esta postura el reflejo de un suceso cotidiano y propio del estilo de vida del que da cuenta, para crear la historia de un desengaño sentimental en el marco de los suburbios.

Aunque “Luna ciudadana” es un poema bastante prosaico y no podemos encontrar las huellas modernistas tan explícitamente, sí se puede vislumbrar la tendencia hacia el discurso elaborado. Lugones poetiza un relato utilizando palabras muy concretas, apartadas del lenguaje al uso, que aportan esa sensación de ornamentación modernista. También hace referencia al arte de la música, desde la habanera cubana hasta la ópera italiana, marcando la universalidad en el arte y, en cierta forma, el cosmopolitismo —así como la difusión de la música de élite en la sociedad—.

El segundo poema de Lugones estrechamente ligado a la ciudad es “La blanca soledad”. A diferencia de “Luna ciudadana”, este poema es mucho más lírico. El poeta expresa sus sentimientos en un estado particular de embriaguez melancólica. A través de la melancolía, que tiñe el discurso, habla de lo que le rodea: la ciudad aparece como un elemento alterado por la tristeza sobre la que el poeta reflexiona. Este es el poema

que inicialmente presentábamos como más intimista. Como veremos, es muy particular la forma en la que un poeta interesado en escribir la ciudad como colectividad, también encuentra en ella un espacio de soledad.

El punto de partida es la noche. Una noche caracterizada por la calma, el silencio y la blandura, puesto que comparte cualidades con la melancolía que experimenta la voz poética. En el escenario de la noche aparece la ciudad en forma de alamedas cubiertas de árboles:

Bajo la calma del sueño,
calma lunar, de luminosa seda,
la noche
como si fuera
el blando cuerpo del silencio,
dulcemente en la inmensidad se acuesta.
Y desata
su cabellera
en prodigioso follaje
de alamedas.

La voz poética va a aludir a todos los elementos que tiene a su alrededor atribuyéndoles características particulares:

Nada vive sino el ojo
del reloj en la torre tétrica,
profundizando inútilmente el infinito
como un agujero abierto en la arena.
El infinito,
rodado por las ruedas
de los relojes,
como un carro que nunca llega.

Describe un reloj en una torre y le otorga atributos orgánicos, la esfera del reloj pasa a ser un ojo que observa el infinito “inútilmente”, pues es un provenir que nunca va a llegar. La espera del poeta en su tristeza hace que los relojes, objetos que definen el

tiempo, pierdan la utilidad que naturalmente poseen y pasen a ser testigos de la nada. Así, el gran reloj que se impone en lo alto de la urbe se convierte en un elemento disfuncional. Asimismo, existe una relación con el tiempo repetido. La monotonía y la continuidad infinita caracterizan el verdadero sentido de la imagen del reloj, ayudado por su esfericidad, que dibuja una forma sin principio ni final. Goñi Zabala (2008) relaciona la idea del tiempo repetido con el tiempo de la espera, y reflexiona acerca de ambos conceptos:

Podemos afirmar que el trabajo de lo repetido genera un tiempo de percepción larga para quien lo ejecuta, y que es además un tiempo de poco valor que será sistemáticamente reemplazado a medio o largo plazo por las máquinas [...] Además del tiempo repetido, el tiempo de la espera es también un tiempo de poco valor [...] Cada espera añade un grado mayor de incomodidad y de angustia (pp. 538, 539).

Aunque Goñi Zabala desarrolle estas ideas en relación con el trabajo y la tecnología, podemos comprobar que el sentido esencial que encierran los conceptos es del mismo modo identificable en el poema. Lugones logra que la imagen que dibuja se identifique con “un tiempo de percepción larga”, así como “de poco valor”. La “angustia” y la desesperación se filtran en esta idea de eterna repetición y acentúan el sentimiento negativo que atraviesa el poema.

Más adelante, encontramos una alusión directa a la ciudad. Finalmente se atreve a nombrar el escenario que está describiendo. Pero su visión de ella se encuentra distorsionada por la melancolía, como anteriormente el reloj de la torre:

Hay una ciudad en el aire,
una ciudad casi invisible suspensa,
cuyos vagos perfiles
sobre la clara noche transparentan,
como las rayas de agua en un pliego,
su cristalización poliédrica.

Una ciudad tan lejana,
que angustia con su absurda presencia.

La ciudad, que está en contacto con el poeta a través de sus sentidos, pasa a ser algo etéreo, “casi invisible”. Este le otorga la cualidad del agua, que fluye y carece de sustancia, para acabar reconociendo su lejanía. Los dos últimos versos de la estrofa pueden destacarse por la intensidad de su significado: el poeta siente tan lejos la ciudad, esto es, se encuentra a sí mismo tan lejos de ella y tan ajeno a lo que le rodea, a su *ego hic et nunc*, que el percibir la existencia de la realidad habitada solo le produce angustia y malestar.

¿Es una ciudad o un buque
en el que fuésemos abandonando la tierra,
callados y felices
y con tal pureza,
que sólo nuestras almas
en la blancura plenilunar vivieran?

A raíz de la angustia confesa va profundizando en ese estado de ajenidad en el que ahora percibe la urbe, para esta vez unirse a ella como vehículo y tripulante, y distanciarse del resto de la tierra. El poeta no puede obviar la existencia de la ciudad sobre la que poetiza, pero se plantea si, dentro de ella, se estará aislando junto con el resto de habitantes del mundo más allá de los límites urbanos. Un aislamiento que nadie hubiera percibido, ingenuos e ignorantes los ciudadanos, hasta el punto en el que se transforman en almas que han dejado atrás su materialidad corpórea.

A este poema que trabaja la relación entre sujeto y ciudad, se le escapa la alusión al otro. Por esta razón no podemos catalogar este poema como plenamente intimista. Aún inmerso en la profundidad de su yo melancólico, el individuo no puede evitar pensar la ciudad como un todo colectivo. Y alude a todos los pasajeros del buque como un “nosotros”, se plantea desde el dolor personal un efecto que implica al resto de la

sociedad, y a él como parte de la misma, que en conjunto van abocados a la destrucción en su inconsciente felicidad.

Y atravesando esa simbología llega el último verso del poema:

Y de pronto cruza un vago
estremecimiento por la luz serena.
Las líneas se desvanecen,
la inmensidad cámbiase en blanca piedra,
y sólo permanece en la noche aciaga
la certidumbre de tu ausencia.

Todas las elucubraciones funestas se cortan abruptamente por un estremecimiento, como si el poeta hubiera despertado de su enajenación. Este vuelve a percibir la realidad sin alteración y reconoce un único sentimiento, el que le ha llevado a figurarse todo lo desarrollado a través del poema: la profunda tristeza derivada de la ausencia del sujeto amoroso.

Una vez analizados dos poemas de Lugones, publicados recién entrado el siglo XX, podemos confirmar que el poeta se suscribe a la corriente modernista, tal y como mencionábamos al comienzo. Dicho de un modo más preciso: a través de las muestras revisadas nos hemos acercado a uno de los representantes más importantes del Modernismo en Argentina. El estilo de sus poemas adopta las máximas de este movimiento, como las imágenes cargadas de belleza y la sublimación de lo estético. El segundo poema, “La blanca soledad”, se ajusta más al canon modernista que “Luna ciudadana”. Las imágenes son mucho más ilustrativas, cargadas de belleza; la belleza derivada de la tristeza. Y es aquí donde entra otro rasgo modernista fundamental que comparten ambos poemas: el decaimiento y la tristeza adoptada como tema recurrente, herencia del Romanticismo. Mientras que en el primer poema Fulano se lamenta por no haber conocido a la joven del tranvía, en el segundo la voz poética proyecta su discurso

desde la voz de la melancolía y la angustia. Son dos grados de expresión de la tristeza, acompañada por el sentimiento de desorientación ante el vacío existencial, presente sobre todo en el segundo poema. El vacío existencial que se traduce en el viaje del infinito “como un carro que nunca llega”.

La ciudad y lo urbano, los elementos que nos ocupan, se conciben a través de esa visión de decadentismo modernista. En “La blanca soledad” se puede observar de forma muy ilustrativa, el dibujarse la ciudad bajo el molde de la desazón. En “Luna ciudadana”, aunque es el marco para la elaboración de un poema de arrabal en el que contar una escena sucedida en el ambiente de extrarradio, también podemos observar cómo los elementos urbanos se posicionan contra el protagonista (el organillo, el mozo del café y la calle, que le trae de vuelta a la joven ante sus ojos). Sin embargo, sí es cierto que el tratamiento de la ciudad varía de un poema a otro. En el primero, Lugones utiliza este recurso para crear un poema de arrabal, como hemos puntualizado, y para introducir una pequeña reflexión acerca de la disolución de la identidad en la vida urbana, con Fulano de protagonista. En el segundo, por el contrario, hace uso de la ciudad para enfatizar la disolución de la identidad dentro de la propia subjetividad.

En una voluntad de catalogar la poesía de Lugones más allá de los límites del Modernismo, encontramos el estudio de Cbrales Arteaga (1985). Este autor se refiere a la obra de Lugones, junto a la de otros poetas, como precursora del vanguardismo. Del poemario *Lunario sentimental* (1909) afirma que es un

libro que supera el modernismo, y es el primer anuncio del vanguardismo que, más de una docena de años después, introducirá Borges en Buenos Aires, con el nombre de “Ultraísmo”. Hay en él un derroche de imágenes, metáforas y asociaciones imprevistas, en un lenguaje epigramático, intelectual, con abundancia de juegos de ingenio verbal (p. 24).

De este modo, el autor realiza una asociación entre las diferentes poéticas urbanas que vamos a encontrar a través del siglo. El hecho de que Lugones pueda considerarse una referencia para la construcción de poéticas posteriores, implica que todas las poéticas se apoyan y se nutren entre sí, afianzando la idea de una herencia poética urbana en el país. Que la corriente vanguardista necesite retroceder su mirada hacia el Modernismo de décadas anteriores, y que exista una identificación más o menos exacta en las imágenes y los procedimientos, es la muestra de que las poéticas bonaerenses, aunque muten con el paso de las décadas y movimientos, recorren una línea evolutiva pero marcada. Hemos comenzado nuestra revisión de las poéticas de la capital con la figura de Lugones, que no es sino una referencia temprana de lo que podemos considerar la tradición poética urbana bonaerense del siglo XX.

1.1.2. LA CIUDAD DESDE LOS OJOS DEL PRIMER *FLÂNEUR*: BALDOMERO FERNÁNDEZ MORENO

Siguiendo el itinerario marcado, y en nuestro estudio de la *flânerie* como poesía social, no podemos obviar a uno de los poetas argentinos más destacados en este tipo de poética: Baldomero Fernández Moreno.

Si ya en Lugones hemos observado la práctica de la *flânerie*, con Fernández Moreno nos enfrentamos al *flâneur* —o, como veremos, poeta caminante— por excelencia y uno de los primeros poetas argentinos en escribir desde esta óptica. Su poesía marca un punto de partida para todos aquellos poetas, amantes de la urbe, que trabajarán la ciudad desde los mismos términos.

Podemos afirmar, como ya hemos apuntado, que los cafés, las calles del extrarradio y los rincones tranquilos son los espacios en los que el *flâneur* encuentra el momento

íntimo para reencontrarse consigo mismo, reflexionar y escribir. Sin embargo, la necesidad de un espacio alejado del bullicio urbano es especialmente relevante en Fernández Moreno. Uno de los lugares a los que más recurre en su poesía es el hogar. El poeta establece una dicotomía marcada entre ambos planos: la ciudad y la casa. La ciudad como ese objeto de análisis en su forma y características y la casa como el lugar donde crear el poema a partir de todas las sensaciones experimentadas, rescatadas gracias al ejercicio del recuerdo. Es por esta inclinación por poetizar la ciudad desde el recuerdo por lo que Monteleone (1985) hace una distinción entre la figura del *flâneur* y Fernández Moreno, prefiriendo denominarlo como “poeta caminante”. La distinción radica fundamentalmente en que el primero escribe y crea su poesía inserto en la ciudad, mientras que Fernández Moreno lo hace desde otra posición espacio-temporal, y siempre a través del acto de recordar:

... a diferencia del *flâneur*, que libra su lucha por la presa poética en las calles, el poeta caminante de Fernández Moreno recupera lo mirado a través del recuerdo. Aun como recogimiento inmediato en el café o en la casa, el ensueño del transeúnte se verbaliza siempre *después*, en la inmovilidad del reposo y del recuerdo. Su recorrido por la ciudad es siempre un hecho del pasado, un hecho que la memoria selectiva liberará del azaroso derivar entre las cosas y la muchedumbre. Doble instancia del recuerdo: el yo poético postulado en el poema es un yo que poetiza al recordar lo mirado en su travesía; ese yo es, asimismo, un yo que *se* rememora estableciendo en el poema un pacto autobiográfico (Monteleone, 1985, p. 85).

Como afirma este autor, el poeta recuerda pero también se recuerda, recrea su pasado y sus vivencias y los plasma en el poema. La casa también es la afirmación del propio yo que se opone a lo ajeno, representado por la ciudad.

Barrera (1998) coincide con este autor y destaca asimismo el modo en el que Fernández Moreno trabaja a través del recuerdo y desde la casa:

Desde una perspectiva amplia, el poeta parece reclamar su derecho a “poseer” la urbe, a hacerla suya como, en otros planos, la está poseyendo su abigarrada

multitud. Y esa posesión se realiza, preferentemente, a través del recuerdo inmediato, desde la inmovilidad del reposo casero. “Unos versos –diría el poeta– se tartamudean en una callejuela, se apuntan en un café del camino y se ponen en limpio sobre una mesa de roble”²⁹. La presencia de la multitud, el artificio del escenario urbano, el atractivo capitalista de sus vidrieras, etc., conviven, desde una postura íntima, con la soledad, la vida artificial, el dinero como recurso de poder y el miedo a ser absorbido por la vorágine urbana (pp. 166-117).

Con estas palabras de Barrera (1998), nos es posible definir más exactamente el propósito de trazar una separación entre la escritura como actividad y el escenario urbano: el poeta escoge el aislamiento con el fin de salvarse del vértigo urbano. Por un lado, existe en él la necesidad de apropiación del espacio, como parte de su escritura y de sí mismo, sin embargo, la posesión de la urbe es más efectiva y placentera si se desvincula de todo lo que la altera, y se aprehende desde la calma y la intimidad.

Fernández Moreno, en su mirada hacia la ciudad desde esa nueva óptica ligada a la *flânerie*, se proclama como uno de los primeros poetas de la modernidad en Argentina. En los años en los que el poeta produce su poesía urbana, hacia la década de 1920, el *flâneur* no es una figura innovadora en Europa. Sin embargo, en Hispanoamérica conforma una de las apariciones más tempranas e inaugura un tipo de poesía y de mirada poética. En su primer poemario, *Las iniciales del misal*, publicado en 1915, está inserto un apartado denominado “En la ciudad”, en el que aparecen los primeros poemas con estas características. Dos años más tarde, en 1917, se publica *Ciudad*, y con esta obra se consolidará esta nueva poesía de la modernidad argentina³⁰. Respecto a estas obras, el propio Fernández Moreno afirmó, tal y como cita Mendiola Oñate (2001):

²⁹ Barrera (1998) cita a: B. Fernández Moreno, *La mariposa y la viga*, Buenos Aires, ed. Rodolfo Alonso, 1968, p. 78.

³⁰ El conjunto de la obra de Fernández Moreno, aunque su etapa más temprana verse sobre el motivo del campo y la vida rural, puede considerarse en general una producción poética urbana. Definitivamente su dedicación al tema urbano va más allá de la lírica; su obra póstuma *Guía caprichosa de Buenos Aires* (1965) es una colección de reflexiones y apuntes de un *flâneur* que recorre la urbe y escribe sobre su itinerario. Este es, pues, un ejemplo perfecto del ejercicio literario del *flâneur*, llevado a cabo por

Ciudad (1917) -admite Fernández Moreno- «empieza, realmente, en la parte titulada: “En la ciudad”, de mi primera colección de versos, *Las iniciales del Misal*. Y no termina con la última composición; se seguirá escribiendo mientras el Poeta viva en su Ciudad» (p. 97).

Con estas apalabras deja ver el poeta esa nueva necesidad de escribir la ciudad, nacida en su primera obra, que le lleva a componer todo un poemario sobre ella, y cuya fascinación se extiende incuantificablemente, “mientras que el Poeta viva en su Ciudad”; ambos escritos con mayúscula inicial, reforzando su cualidad de sujetos que se relacionan entre sí.

Respecto a esta cualidad de pionero en su época, Calabrese (2009) nos recuerda cómo Borges, perfecto representante lírico de lo urbano, calificó a Fernández Moreno como el primer poeta de la urbe:

Si alguien nos preguntara por el responsable de de la fundación poética de Buenos Aires, responderíamos a coro: Borges. Quizá sea sorprendente recordar que, según el mismo Borges, este motivo privilegiado por la modernidad estética tiene un precedente en Baldomero Fernández Moreno [...] Entre las compilaciones de los poemas de su padre, César [Fernández Moreno] [...] en el extenso prólogo que escribe el hijo³¹, aparece referida la cita de la reseña donde Borges saluda a Baldomero como el iniciador del motivo ciudadano en la poesía argentina (p. 211).

Las impresiones de Borges nos reafirman en la intención de destacar a Fernández Moreno como el primer *flâneur*; el referente más temprano de una consciencia que asume la urbanidad como motivo poético destacado y fundamental. La ciudad, con Fernández Moreno, deja de ser un elemento circunstancial que acompaña al poema. En su obra, la urbe es la imprescindible protagonista, y esto conlleva inevitablemente el acto de emprender una nueva sensibilidad poética.

Fernández Moreno. En cuanto a la obra poética, un título cuya temática ciudadana es una transición a su producción completamente urbana es *Buenos Aires: ciudad, pueblo campo* (1941).

³¹ Calabrese (2009) hace referencia concretamente al prólogo del poemario “publicado por la Municipalidad de Buenos Aires en una edición numerada, bajo el título de *Ciudad. 1915-1949*” (p. 211) en el año 1949.

Para Fernández Moreno, la ciudad se percibe desde dos ópticas diferentes. Encontraremos muchos poemas en los que se hablará de ella como una emoción intensa, positiva, que llena el alma y da vida. Sin embargo, el poeta también firma otros poemas que lamentan la velocidad de la modernización y el progreso.

Y es que Buenos Aires, en las primeras décadas del siglo XX, y como vimos previamente con Lugones, se había transformado en una urbe cosmopolita, en la que la inmigración masiva daba cabida a la multiculturalidad y pluralidad. Ante esta imparable velocidad, el poeta muchas veces recurre a la naturaleza como elemento imprescindible para sanarse de todo el caos urbano. Al igual que sucede con la casa, en el campo el poeta puede reencontrarse con su voz acallada. En varios poemas de Fernández Moreno observaremos esta alusión al campo y lo natural como contrapartida al entorno urbano.

En nuestro estudio de la obra de Fernández Moreno, nos centraremos en varios poemas de su poemario *Ciudad* (1917). Comenzaremos con el poema “El poeta y la calle”.

“El poeta y la calle” es un poema sencillo, rimado, que recuerda a una cancioncilla. En él la voz poética, que representa al poeta, realiza un discurso dirigido a su madre, reproduciendo también en él sus palabras de lamento y objeción a la vida que ha adoptado el hijo —la vida bohemia que hemos perfilado anteriormente—, para exponer él la necesidad de recorrer la ciudad y sus calles:

Madre, no me digas:
—Hijo, quédate,
cena con nosotros
y duerme después...

Estás flaco y triste,
me haces padecer.

Cuando eras pequeño
daba gusto ver
tu cara redonda,
tu rosada tez...
Yo a Dios le rogaba
una y otra vez:
Que nunca se enferme
que viva años cien,
gallardo, robusto,
galán y doncel,
le vean mis ojos
allá en la vejez.
Que no tenga ese aire
de los hombres que
se pasan la noche
de café en café...
Dios me ha castigado,
¡Él sabrá por qué!

Desde el comienzo, la voz poética se apropia de las palabras de la madre para elaborar su discurso. Con el lamento de la mujer hacia las costumbres del hijo, se destacan ciertas características del tipo de vida del *flâneur* y del poeta caminante, asociadas con la bohemia: la condición de vagabundo y de hombre taciturno, que ha perdido su entusiasmo, salud y fortaleza para encontrarse consumido por la vida nocturna de la ciudad. Barrera (1998) comenta este aspecto del poema en su estudio:

El poeta ha establecido así las coordenadas del libro³², un triángulo formado por el poeta, la calle y la noche que nos trae el recuerdo del poeta maldito baudelaireano porque, en cierto sentido, reconstruye la figura del bohemio urbano, sin llegar nunca a los extremos del poeta francés (p. 107).

Así, encontramos en Fernández Moreno a un *flâneur* con reminiscencias de bohemia sin permanecer atrapado en su atmósfera. Es, quizá, un paso evolutivo de aquella bohemia que localizábamos a principios de siglo. En el poemario *Ciudad* (1917), aunque todavía nos situemos en las primeras décadas del siglo XX, podemos

³² En referencia al poemario *Ciudad* (1917).

atisbar ya el paulatino distanciamiento con respecto a las formas poéticas que se estaban llevando a cabo en la transición finisecular.

La misma estructura de los dos primeros versos se repite a continuación, acentuando el carácter de canción:

Madre, no me digas:
—Hijo, quédate...—
La calle me llama
y a la calle iré...
Yo tengo una pena
de tan mal jaez
que ni tú ni nadie
puede comprender,
y en medio de la calle
¡me siento tan bien!
¿Qué cuál es mi pena?
Ni yo sé cuál es
Pero ella me obliga
a irme, a correr,
hasta de cansancio
rendido caer.
La calle me llama
y obedeceré.
Cuando pongo en ella
los ligeros pies,
me lleno de rimas
casi sin querer.

La calle en este poema se trata como el elemento que calma la pena del poeta, que carece de causa y de solución³³. Únicamente estando inmerso en la ciudad puede aliviar

³³ La melancolía imposible de identificar que aparece en el poema corresponde con el *spleen* característico de los poetas modernistas, que además se asocia estrechamente con la obra de Baudelaire. El *spleen* es un sentimiento de hastío permanente y sin motivo concreto, que generalmente desemboca en la adopción de la bohemia como forma de vida:

En ese fin de siglo se acumulan los signos que habían ido aflorando a lo largo de las décadas y que remiten a una común insatisfacción. La rebeldía romántica, el *spleen*, la marginación voluntaria del artista en la bohemia, la ruptura con el mundo se intensifican ahora en una general oposición a los modos y costumbres de la sociedad burguesa... (Iglesias, “Modernismo y

ese estado de angustia, y además le proporciona inspiración y adrenalina (“pero ella me obliga / a irme, a correr, / hasta de cansancio / rendido caer”). Finalmente establece un vínculo entre el poeta, la noche y la calle, para expresar una unión tácita de la que se nutren:

¡La calle, la calle,
loco cascabel!
¡La noche, la noche,
qué dulce embriaguez!
El poeta, la calle y la noche,
se quieren los tres.
La calle me llama,
la noche también...
Hasta luego, madre,
voy a florecer.

De este modo, en el poema vemos la ciudad, en su ambiente nocturno, dibujada como una necesidad positiva para el poeta, puesto que es su fuente de vida y evasión de sus problemas. Podríamos decir que en este caso se introduce la fascinación que experimentan los poetas urbanos, que lidia con los aspectos negativos. En “El poeta y la calle”, Fernández Moreno deja ver una visión positiva de la urbe: el poeta *flâneur* se desenvuelve en los cafés y la noche, y el poema se conforma como una exaltación de ese estilo de vida.

Un poema de *Ciudad* que, además de profesar la devoción por la urbe, introduce el concepto interesante de la búsqueda, es “Fidelidad”:

modernidad” en Javier Serrano Alonso [et al.] (eds.) (2000), *Literatura Modernista y tiempo del* 98 (pp.27-45), p. 35).

Esta melancolía hace del poeta un ser incomprendido, pues es un sentimiento que por ser inexplicable facilita el aislamiento; sin embargo, el *spleen* es más persistente en la soledad. Así, el poema se convertirá en vehículo de expresión de un hastío que comulga con la soledad del poeta y la intensifica. Al igual que notificamos el *spleen* en el poema de Fernández Moreno, también hemos podido acercarnos a él a través de la obra de Lugones. Este es un elemento que envuelve, como decimos, la poesía de finales de siglo XIX y las primeras décadas del XX, etapa que corresponde con los años del Modernismo.

¡Mira que te soy fiel, oh ciudad mía!
Otra vez en la calle como antes,
silenciosos mis pasos o sonantes,
conforme a mi tristeza o mi alegría.

Bajo el sol empolvado de tu día,
bajo tus crudos focos centelleantes,
entre el bullicio de tus habitantes
estoy buscando algo todavía.

Hora sería de quedarse en casa:
cerrado está el balcón, la luz escasa,
y hay un perfume triste en el ambiente.

Corre con parsimonia el cortinado,
y mira el cielo negro, resignado,
como hace ese señor mustio de enfrente.

Al comienzo del poema se declara la fidelidad del poeta hacia la ciudad que ya adelanta el título. Como en otros poemas, la interacción entre ambos variará dependiendo del estado de ánimo que se experimente, pero en cualquier circunstancia esta será imprescindible en su vida. Por el segundo verso podemos afirmar que se trata del reencuentro entre el poeta y la urbe, separado aquel por un tiempo desconocido de su ejercicio como *flâneur*. Y es en el último verso de la segunda estrofa donde encontramos la idea de la búsqueda: la marcha del poeta caminante no se limita a ser una caminata sin rumbo, sino que también se pretende obtener algo a través de ella. En “El poeta y la calle”, el poema anterior, se declaraba como un remedio para aliviar la tristeza, sin embargo también se mencionaba la inspiración como recompensa. Y es esto lo que busca, sin ser capaz de identificarlo plenamente, la voz poética en este poema. En las dos últimas estrofas, se figura lo que debería estar sucediendo si fuera un ciudadano convencional: permanecer en la casa a esas horas tardías y limitarse a llevar una vida conformista “como hace ese señor mustio de enfrente”. Barrera (1998), en referencia a este poema, destaca su cualidad de intimista, “donde el poeta, en el filo de

la madurez plena, reflexiona sobre su vida presente y dialoga con la ciudad como si de una amante se tratara” (p. 122).

Además de la relación entre poeta y ciudad, encontramos el aspecto social que atribuimos a la *flânerie*. Aunque en Fernández Moreno el resto de habitantes de la ciudad aparecen, en la mayoría de sus poemas, como una amalgama prácticamente uniforme, bullicio o torbellino, y no como seres individuales, se toma consciencia de esa presencia del otro y su convivencia con este le sugiere diferentes emociones que generalmente se traducen en un sentimiento de inquietud, a veces positiva y otras negativa –aunque, como vamos a ver en el poema siguiente, no siempre funciona de este modo–.

Otro poema que define perfectamente la esencia de la *flânerie* es “La calle”:

La calle, amigo mío, es mágica sirena
que tiene luz, perfume y un misterioso canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena...

¡Yo te lo digo que he vagado tanto!

Uno va por las calles entre el mar de la gente;
casi, ni la molestia tienes de caminar...
Eres como una hojita pequeña e indiferente,
que vuela o se está quieta, como quiera ese mar.

Y al fin todas las cosas las ves como soñando;
coches, escaparates, hombres ásperos y mujeres de seda,
todo en un torbellino pasa como rodando...
Y es este el gran peligro de estar siempre vagando,
el llegar a ser esto: otra cosa que rueda...

El *flâneur* concibe la ciudad como una sirena, que con su canto le atrae para que se adentre en ella y se pierda. Una vez más, al igual que en el primer poema, esta se percibe como el elemento capaz de hacer evadirse al poeta de sus preocupaciones y

angustias. En la última estrofa entra en juego la idea de la velocidad vertiginosa de la vida urbana: el poeta se declara inmerso en un torbellino que le arrastra junto a todos los demás elementos que conforman la calle y el devenir cotidiano. En este caso, el “torbellino”, lejos de representar una inquietud, funciona como un sedante que, junto con el resto del paisaje urbano, lo transporta a un plano casi onírico.

En este poema ya se detecta un sentimiento nuevo respecto a los anteriores. La fascinación comienza a dejar hueco a la consciencia de la velocidad y la muchedumbre como aspectos urbanos que pierden su idealización. Relacionado con esto, Barrera (1998) apunta:

Este poema me parece uno de los más importantes del libro, casi una “poética”. En la remodelación de este poema para *Ciudad*, 1949³⁴, el poeta establece cambios que afectan a una mayor perfección rítmica del poema, por ejemplo, pero también se advierte un tono de ánimo distinto: la hipótesis de que el poeta pueda ser una pieza más del engranaje urbano, enunciada en el último verso, es constatación de realidad en la versión posterior: “Tú mismo no eres más que otra cosa que rueda” (53) (p. 108).

Con respecto a este poema, la autora menciona un cambio de intencionalidad en el proceso de remodelación; la confirmación de “la hipótesis de que el poeta pueda ser una pieza más del engranaje urbano”. Más allá de este hecho que corresponde a los cambios posteriores en el poema, advertimos que ya en esta primera versión existe una reflexión que no se había dado hasta el momento: aparece la confusión derivada del sospecharse “otra cosa que rueda”.

Aunque exista una nueva consciencia, la connotación que posee el poema no refleja que la urbe ejerza un efecto dañino en el poeta. Sin embargo, este vagar por la urbe en

³⁴ Barrera (1998) se refiere a la versión reelaborada por el poeta en el proyecto de ordenación de su propia obra. El poemario que recoge esta nueva versión es *Ciudad (1915-1949)*, publicado en el año 1949 y que, como dice la autora, es “la más completa selección de los poemas dedicados a la ‘ciudad’ de Buenos Aires, desde 1915 hasta la fecha de su publicación” (p. 129).

los poemas de Fernández Moreno no va a definirse siempre como un ejercicio positivo. Si ya en el poema anterior observamos esta sensación de encontrarse a merced del ritmo arrollador de las calles, aunque no desde un punto de vista negativo, en el poema “Tráfago” sí expresará su angustia y soledad ante este fenómeno:

Me he detenido enfrente del Congreso,
y en medio del urbano torbellino,
he soñado en un rústico camino
y me he sentido el corazón opreso.

Una tranquera floja, un monte espeso,
el girar perezoso de un molino,
la charla familiar de algún vecino,
¿no valen algo más que todo eso?

Se ahogaban en la esquina algunas flores;
a formidables tajos de colores,
abríase el asfalto humedecido

como esbozando trágica sonrisa.
¡Quién va a fijarse en mí, si hay tanta prisa!
¡Quién va a escuchar mi voz, si hay tanto ruido!

La prisa y el ruido son en este poema los enemigos, advirtiéndose la doble condición de la vida urbana para el poeta, atractiva en unas creaciones y angustiosa en otras como en esta. En este poema se filtra algo expuesto previamente: la necesidad de recurrir a lo natural como contrapartida de lo urbano, como vía de escape para el poeta y como territorio incorrupto. La evocación de los caminos, los montes y la vida campestre provoca angustia en el poeta que se ve inmerso en la ciudad. La artificialidad de lo que le rodea le hace anhelar la naturalidad del campo, observando también que todo lo que vive en la naturaleza se ve sofocado en la ciudad (“Se ahogaban en la esquina algunas flores”). En este caso, el “torbellino” de gente y velocidad que también aparece en el poema anterior ya no es un acompañamiento, sino el reflejo de la cárcel artificial en la que se ha convertido para él la ciudad.

A propósito de esta perspectiva contradictoria al escribir la ciudad, que aún a fascinación y vértigo, Rovira (2011)³⁵ expone:

En el caso de la vanguardia argentina, un precursor de la misma es a la vez un precursor de la ambivalencia. Me ha interesado siempre Baldomero Fernández Moreno [...] La sensación contradictoria de la ciudad transformada es una de las ópticas de la poesía de quien es sin duda el poeta inicial de la ciudad de Buenos Aires [...] Fernández Moreno es sin duda precursor, con su manera de ver la ciudad, de la vanguardia inmediata; y es el primero en recoger las transformaciones urbanas que se intensifican en los primeros decenios del siglo, creando algunos cuadros realistas que pueden ser ejemplares de la misma transformación [...] Con estas notas sobre afirmación de la ciudad moderna, negación de la misma, desarrollo interior de la ciudad y ambivalencia concluirá una entrada insuficiente a cuatro aspectos de la ciudad de vanguardia en muy breves ejemplos de los muchos que podríamos recorrer (pp. 791-792).

Además de confirmar a Fernández Moreno como “el poeta inicial de la ciudad de Buenos Aires”, Rovira lo incluye –al igual que Cabrales Arteaga (1985) hace con Lugones³⁶– como precursor de la vanguardia argentina³⁷. Ambos poetas, Lugones y Fernández Moreno, escriben su poesía desde la óptica de la ciudad modernista –aunque Fernández Moreno lo hace en su primera etapa poética y posteriormente evoluciona su obra hacia otras formas nuevas–. Sin embargo, la poética de ambos, su particular visión de la urbe, es material con el que poetas posteriores entrarán en contacto para elaborar su poesía urbana. Volvemos, de nuevo, a hablar de una tradición poética, que se hereda y se nutre con el paso del tiempo. Una estructura con sus propios engranajes y

³⁵ José Carlos Rovira: “Ciudad de la vanguardia” en *A través de la vanguardia hispanoamericana*, Manuel Fuentes y Paco Tovar (eds.), 2011, pp. 785-795.

³⁶ p. 67.

³⁷ Cabrales Arteaga (1985), en el trabajo en el que define a Lugones como precursor del vanguardismo, incluye sin embargo a Fernández Moreno en el grupo de poetas postmodernistas, y le atribuye –junto a otros poetas– una actitud de “ironía sentimental” (p. 21) propia de este movimiento. En referencia a las actitudes que enumera como correspondientes a la línea poética postmodernista, se trata de aquellas que destacó Federico de Onís en su obra *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, publicada en 1934.

fundamentos, que se moldean y renuevan a través de las generaciones pero se mantienen como el esqueleto de lo que es la poesía de la ciudad.

De este modo, vemos que la contradicción es uno de los rasgos más adheridos a las poéticas urbanas. Tratándose de una poesía propia de la modernidad, y como veremos en otras ocasiones, es imposible desligar esta sensación en la poetización de la ciudad. Sin embargo, lo verdaderamente destacable, es cómo Fernández Moreno se proclama el pionero en esta forma de escribir lo urbano; por tanto, y como coinciden todos los autores que trabajan su obra, es asimismo pionero como poeta de la urbe.

El sentimiento negativo relacionado con la urbe se hace patente, como hemos adelantado, en otros poemas. Otro ejemplo es “Elegía al viejo Nacional Central”³⁸, que conforma un lamento por la velocidad del progreso. En él se recuerda al Colegio Nacional de Buenos Aires, un edificio antiguo rescatado del pasado colonial bonaerense, que ha sido reconstruido y dado la apariencia de ser una edificación más de la nueva urbe, como reclama el poeta. Con este suceso, la memoria histórica de la ciudad se ve suplantada por las nuevas exigencias de la modernización. Como afirma Rovira (2011): “La posición de Fernández Moreno no es tanto la negación de la ciudad en sus transformaciones como la constatación de la urbe desaparecida, presente en su ‘Elegía al viejo Nacional Central’, su colegio de infancia” (p. 792). Precisamente, el hecho de que haya sido un edificio relevante en su vida –y en particular en su etapa infantil y adolescente–, provoca que el poeta sienta con mayor intensidad la angustia

³⁸ “La ciudad terrible mueve su piqueta... / ¿dónde está mi viejo Nacional Central? // Ese gran palacio no me dice nada, / muchos parecidos tiene la Ciudad. // ¡Dios mío, Dios mío, si apenas me acuerdo! / Quince años, lo menos, transcurrieron ya... / Era un portal ancho, húmedo y oscuro / portal de convento, de casa feudal”.

frente a los cambios. Barrera (2007)³⁹ destaca el aspecto emocional que se filtra en el poema:

Además de ejemplificar la nostalgia por la “remodelación” del edificio al que no reconoce, apunta críticamente, en la segunda estrofa, hacia una renovación arquitectónica igualitaria, sin identidad propia, que va sembrando la ciudad de edificios sin fisonomía característica. A partir de la tercera estrofa y hasta el final, el poeta añade a lo dicho el valor sentimental de lo antiguo frente a lo nuevo: ése fue el colegio donde estudió secundaria y, al desaparecer el edificio, es como si desapareciera un capítulo de su vida. La nostalgia por lo perdido tiene un valor sentimental ligado muy directamente a lo emotivo personal [...] Los edificios son también enfocados por su ojo, pero curiosamente y caso aparte la “Elegía al Nacional Central”, Fernández Moreno prefiere fijarse en edificios anónimos en apariencia vulgares, pero que tienen para él una importancia sentimental, ya sea por estar ligados a su barrio, ya sea por otra razón. Los dota de “aura”, esa “pátina” de la memoria afectiva sobre la historia de las cosas (pp.69, 81).

De este modo, observamos cómo en la poesía de Fernández Morenos encontramos edificaciones, destacadas o modestas, cuya principal relación con el poeta es afectiva y nostálgica. Unas construcciones que forman parte de la conformación del poeta como sujeto, porque han formado parte de su pasado. El hecho de que los cambios arquitectónicos modernos afecten a esos edificios con más o menos historia, implica algo más que el borrar una huella de la identidad bonaerense; también la del propio poeta se encuentra comprometida.

Sin embargo, no será necesario recurrir a obras arquitectónicas antiguas para mostrar su desesperación por las construcciones modernas. En otro poema, “Departamento”, podemos verla aplicada a su propia vivienda:

Este es, amigos, mi departamento:
tres piezas, dependencias y pileta.
Tendremos que vivir a la jineta
yo, la mujer y el hijo turbulento.

³⁹ Trinidad Barrera: “Fernández Moreno y la ciudad de Buenos Aires” en *La ciudad imaginaria*, Javier de Navascués (ed.), 2007, pp. 69-89.

Casi no se ve el sol, no se oye el viento,
no hay donde cultivar una violeta;
los pasos quedos y la voz discreta,
no se enoje un vecino soñoliento.

Diez pisos se alzan sobre mi cabeza,
sobre mi actividad o mi flaqueza
gravita, hierro y piedra, un mundo entero.

Nadie sabrá mi risa ni mi llanto...
¡Cuán grande deberá de ser mi canto
para llenar de luz este agujero!

Como podemos observar, la voz poética recurre de nuevo a la anomia y al aislamiento como experiencia cotidiana. Contempla el edificio como un agujero en el que se encuentra recluso, al margen de cualquier contacto humano. También expresa la sensación que le produce la condición misma del edificio: los pisos se yerguen uno arriba del otro y el poeta siente que todo un universo ajeno se desenvuelve día a día arriba de él, y avanza junto a su cotidianidad pero paralelamente a ella. Otro elemento necesario de destacar en el poema es la alusión, nuevamente, a la naturaleza. Las flores, el sol y el viento no llegan hasta su hogar, y la convivencia extraña con los vecinos, muy cercana y a la vez distante, hace que tenga que modular su voz y moderar su estilo de vida para no perjudicarles, al mismo tiempo que se encuentran tan al margen de su vida que esto enfatiza más la soledad que experimenta.

Esta relación tan compleja del poeta con la urbe, que puede cambiar de positiva a negativa indistintamente, es un reflejo de las emociones que el individuo urbano experimenta inserto en el entorno de la cotidianidad. Esta se caracteriza por estar sustentada en el contraste, en la convivencia de las emociones enfrentadas y extremas en el ciudadano, síntoma de la elevada concentración de estímulos a los que este se expone.

Lefebvre (1978) realiza un interesante análisis sobre lo que es y lo que implica la vida cotidiana en la ciudad:

En la vida cotidiana, sector privilegiado de la práctica, las necesidades se convierten en deseos. Éstos toman forma en ella, y en ella pasan de biológicos (es decir animales y vitales) a humanos. Esta metamorfosis se opera a través de duras pruebas; el autocontrol y la posposición, a veces ilimitada, de las más legítimas satisfacciones, las de la elección y las opciones inevitables entre los objetos posibles del deseo. La necesidad pasa a través de los filtros del lenguaje, de las prohibiciones y las permisiones exteriores, de las inhibiciones y las excitaciones, del esfuerzo y el logro [...] Riqueza de la cotidianidad: en ella se esbozan las más auténticas creaciones, los estilos y formas de vida que enlazan los gestos y palabras corrientes con la cultura. En ella se opera la renovación incesante de los hombres: el nacimiento y formación de los hijos, el empuje de las generaciones. Un arte, una imagen, un mito que no entren en la cotidianidad (en lo vivido) permanecen abstractos o mueren. A la inversa, los más profundos deseos y las aspiraciones más válidas se arraigan y permanecen en ella. Miseria y pobreza: la vida cotidiana es también la repetición de los mismos gestos [...] Lo cotidiano se descubre también como dominio de la suerte y la desgracia, de la casualidad y el destino y sus sorprendentes combinaciones [...] En la cotidianidad se mezclan las realizaciones y lo que ciertos filósofos llaman las «alienaciones» del ser humano (pp. 86-88).

Con estas palabras podemos entender la contradicción constante que sienten muchos de los poetas urbanos y que reflejan en sus obras. En el caso de Fernández Moreno, amante de la vida urbana y defensor de la noche, los cafés y los encuentros –o simplemente de la calle como compleja presencia que le llena–, también es inevitable la experimentación de esa confrontación de sentimientos. Ni el ciudadano más fiel a su ciudad escapa a la alienación que menciona Lefebvre, la que encontramos perfectamente retratada en el último poema revisado. La ciudad es un escenario complejo que abarca desde la excitación y la realización –como menciona Lefebvre– hasta el hastío y la desidia, lo cual se traduce en un amplísimo abanico de emociones que pueden figurarse perfectamente contradictorias en el poeta.

Sin embargo, a continuación veremos el caso de un poema que no se define por una emoción plenamente negativa o positiva, sino que por el contrario muestra cómo la

avalancha de estímulos le desencadena confusión y desorientación. Este último poema que me gustaría exponer de Fernández Moreno es probablemente una ejemplificación de su esencia como poeta urbano, rechazando los dos aspectos que hemos encontrado previamente, tanto el de atracción como el de hastío. Nos referimos a “Inquietud”:

Hoy no me sirves, calle luminosa,
hoy no me sirves, plazoleta oscura,
hoy no me sirves, serranía pura,
hoy no me sirves, pampa generosa.

Hoy no me sirves, tierra populosa,
hoy no me sirves, mar de la aventura.
Ni el espacio, colmena que murmura,
ni el sol dorado, ni la luna rosa.

Las primeras estrofas del poema ya marcan una distancia con las dos vertientes que se encuentran generalmente en sus poemas. En este caso, no rechaza la ciudad para refugiarse en el campo, ni a la inversa. La voz poética se declara en un estado en el que nada le complace ni le basta, rehusando ambos escenarios: tanto la calle y la plaza como la serranía y la pampa.

Es necesario incidir sobre el peso que tiene el espacio campestre en la poesía de Fernández Moreno, filtrándose incluso en su producción más puramente urbana. En el caso de estos poemas, como hemos comentado, el campo se figura como la contraposición necesaria a los aspectos de lo urbano que angustian al poeta. Barrera (1998) resume la identidad de la urbe del poeta, que se enlaza con lo natural:

... la ciudad de Fernández Moreno es también la ciudad de las grandes remodelaciones arquitectónicas, la ciudad del cambio físico, la ciudad del cambio humano, aluvial y filistea, de barrios y conventillos, de “victorias”, tranvías y autos, marcando así una evolución en los medios de transporte; la ciudad de viejos edificios junto a espigadas torres, de plazas, puertos, calles, ríos, árboles y flores. Es además la ciudad del ruido frente a la tranquila paz y reposo de la campiña, es la otra mitad que el poeta necesita, siempre dramáticamente escindido entre dos mundos y, al mismo tiempo, necesitado de ambos (p. 123).

Efectivamente, los dos mundos que distingue la autora son la ciudad y el campo, los dos espacios que el poeta explora, aunque su vínculo con la urbe sea extraordinario. En el poema que analizamos, ninguno de los dos es capaz de ofrecer consuelo al poeta, aunque en su poética se figuren, vinculados o no, como su fuente primaria de belleza y de admiración.

Una vez más no sé lo que me pasa...
Doblé una esquina, me encerré en mi casa,
en mi sillón caí, medio deshecho.

Y al doblar la cabeza lentamente,
hallé lo que buscaba inútilmente.
Y descansé sobre mi propio pecho.

Una vez declarado su rechazo, confiesa ignorar cuál es el sentimiento que le ha provoca ese estado, hasta que regresa a su casa y se refugia en ella. Aunque no detalla la naturaleza de su descubrimiento, marca la sensación reconfortante del hogar como lugar donde aliviarse de la fatiga de sus propios sentimientos. Es interesante también observar cómo su búsqueda anterior fue inútil, puesto que es en el sillón de la casa donde esta podía fructificar.

Cuando me refiero a este poema como un ejemplo de poesía urbana, aunque no se encuentre explícitamente la mención a la calle como en otros poemas ya analizados, es, además de porque es un poema escrito en el contexto de la ciudad, por la temática central y la emoción que conforman al poema en su totalidad. No es necesario que un poema hable directamente del objeto sobre el que poetiza para que pueda apreciarse que este se encuentra presente y es esencial para comprender la obra. Sin duda, el sentimiento de ansiedad y fatiga que refleja el poema es una sensación derivada de la cotidianidad urbana. Varios de los efectos que esta provoca en la gente que la vive, como hemos apuntado previamente, coinciden con los que la voz poética trata de

expresar en este caso. Este también es el reflejo, como decimos, de la desorientación en la que se encuentra, incapaz de identificar las propias emociones.

También podemos aplicar a esto lo expuesto previamente en relación al hogar. Apuntábamos cómo Fernández Moreno tendía a recurrir a este espacio como lugar donde mantenerse al margen de la ciudad, reflexionar y recordar lo vivido, para posteriormente transformarlo en materia poética. En el caso de “Inquietud”, la casa es fundamental para gestionar su mundo interior y, aunque no plasma las vivencias urbanas como tales, de algún modo sí lo hace, escribiendo desde allí las sensaciones experimentadas antes de llegar a la casa, esto es, en la calle.

Como hemos podido observar a través de la revisión de varios poemas de Fernández Moreno, podemos afirmar que nos encontramos ante un poeta inaugural de la poesía urbana moderna argentina. Fernández Moreno ya habla en el lenguaje de este tipo de poesía abiertamente y reafirmando su identidad como poeta de la ciudad. Se advierte a sí mismo como *flâneur*, o poeta caminante en términos de Monteleone (1985), y declara su fascinación y apego hacia ella de un modo innovador con respecto a toda la poesía anterior. Con su obra se iniciará el camino de la poesía de la urbe tal y como la conocemos ahora: una obra en la que el poeta hablará del espacio en el que habita de una forma directa, tomándolo como tema central del poema y construyendo un entretejido de sensaciones derivadas de la propia experiencia en las calles.

Podemos finalizar nuestra revisión de la obra del poeta, recordando el vínculo que se establecerá entre la misma y las generaciones poéticas posteriores que siguen la tradición de la escritura de lo urbano. Al igual que Rovira (2011) relaciona la producción de Fernández Moreno como precedente de la vanguardia, Barrera (1998) la vincula del mismo modo con los poetas vanguardistas de las décadas posteriores:

La ciudad cantada por este poeta y la ciudad suburbial que evocara Carriego son las bases del imaginario urbano de “floridistas” y “boedistas”. Las composiciones de Gironde, González Tuñón o Yunque serán deudoras de estos precedentes. La obra de Fernández Moreno aparece así como un nexo necesario entre generaciones argentinas. Las estéticas de Florida y Boedo que definieron el panorama literario de la década de los veinte serían parcialmente analizadas si no se cuenta con este imprescindible estabón de estilo (pp. 123-134).

Por la visualización de la poesía urbana como un panorama poético, es necesario no perder de vista los vínculos entre las poéticas que atraviesan el siglo. A continuación, nos disponemos a analizar la obra de Gironde y su óptica vanguardista, teniendo presente todo aquello que se ha forjado en Fernández Moreno como predecesor y primer referente de lo que supone ser un poeta plenamente urbano.

1.1.3. OLIVERIO GIRONDE Y LA CIUDAD COMO ESPECTÁCULO

La figura del *flâneur* nos ha ayudado a comprender uno de los aspectos más interesantes de la poesía urbana argentina de las primeras décadas del siglo XX, aquella que toma consciencia del otro y lo toma como parte de su experiencia ciudadana. A continuación, vamos a explorar otro tipo de poesía muy particular que también juega con el plano social: la poesía vanguardista y, como su representante en el presente estudio, Oliverio Gironde.

Indagar sobre la poesía urbana del siglo XX es, inevitablemente, entender la ciudad desde una óptica vanguardista. Aunque hemos sido testigo de cómo otros poetas han elaborado una poética ciudadana desde otras perspectivas, este tipo de poesía llega a su máxima exposición en los movimientos de vanguardias. Y si pretendemos tomar como objeto de estudio a un poeta urbano y vanguardista, Gironde es una de las figuras por excelencia.

Girondo estableció una relación muy particular con Buenos Aires y las ciudades en general. Posicionándose desde un punto de vista de vanguardia, toma la ciudad y la figura en el poema como un escenario espectacular y grotesco.

Sin embargo, la poesía de Girondo, como la de otros poetas estudiados, evoluciona y se modifica a través del tiempo. La crítica divide su poética en diversas etapas, y no en todas ellas va a estar presente el paisaje urbano. El proceso de cambio en la obra girondiana está estrechamente relacionado con el posicionamiento del poeta frente a la construcción –o destrucción– del sujeto poético, el cuestionamiento del universo formal del poema, esto es, lo que envuelve la organización del discurso, así como el del universo simbólico. Estas son las tres máximas que Girondo problematizará a lo largo de treinta años de escritura. Y a través de la experimentación poética su obra se metamorfoseará y trascenderá diversas fronteras.

Es indudable que en sus dos primeros poemarios, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925), los que muchos críticos agrupan en una primera etapa, la urbe adquiere un papel protagonista. No obstante, es interesante observar cómo, en la poesía de las décadas posteriores, su percepción de la ciudad cambia y con ella la figuración en el poema.

Las dos obras que inician la poética de Girondo reflejan una *flânerie* exaltada por la velocidad de la modernidad: la ciudad se moderniza en una mutación constante que el poeta testifica. Además, el vínculo que crea con ella está sujeto a su particular entendimiento del ejercicio poético. Fundamentalmente, este se basa en la primacía de la percepción sensorial sobre todas las cosas. El poeta niega el bagaje emocional y evocativo que forma parte de un sujeto. Por esto, cuestiona asimismo la figura del

sujeto. Sarlo, en su ensayo del 2003, califica esta actitud de optimismo ontológico o desconfianza hacia el trascendentalismo:

Su optimismo tiene algo de confianza ontológica o, si se quiere describirlo de otro modo, de desconfianza frente a los huecos trascendentales por donde la poesía se dispara hacia el pasado o hacia lo desconocido. El presente es firme si lo que se busca no transgrede, por voluntad simbólica o filosófica o restitutiva, la 'naturaleza' de lo que está allí, al alcance de los sentidos. (p. 64).

Si el poeta elimina o, al menos, pone entre paréntesis al yo lírico, toda la experiencia de la escritura se ve afectada. Como también apunta la autora, la esencia de los objetos no pasa por el sujeto, y la voz del poema únicamente es capaz de acceder a ellos a través de los sentidos, lo que implica la negación absoluta de la idea de propiedad. Y al no haber evocación, tampoco hay pasado: el universo poético se mueve en un eterno presente que mantiene indemnes todas las cosas.

Todo este entramado poético también se aplica a la ciudad. De este modo, para Girondo la urbe pierde su memoria histórica y se convierte en un espacio ajeno a cualquier sujeto, existente por sí mismo, al que únicamente se puede acceder por medio de la percepción. Esta fundamentación contribuye a que, en la mayoría de sus poemas, la ciudad se represente como un espectáculo de la modernidad al que se asiste como espectador.

Hemos citado previamente las ideas de Lefebvre (1978) respecto a la cotidianidad⁴⁰. El filósofo y sociólogo ahonda en el estudio de este concepto de lo cotidiano para

⁴⁰ pp. 74-75.

terminar asociándolo con el espectáculo, algo que como decimos trabajará Girondo⁴¹ en sus poemas. Lefebvre (1978) explora la idea del espectáculo cotidiano urbano y nos acerca esta forma de percibir la ciudad:

... la calle representa, en nuestra sociedad, a la vida cotidiana [...] No es nada más que el lugar de paso, de interferencias, de circulación y de comunicación. Es, pues, todo, o casi todo: el microcosmos de la modernidad. Con su apariencia móvil ofrece públicamente lo que en otros lugares está escondido, poniéndolo en práctica sobre la escena de un teatro casi espontáneo. La calle se repite y cambia como la cotidianidad [...] La calle ofrece un espectáculo y es sólo espectáculo [...] El espectáculo de la calle, variable e idéntico, ofrece sólo sorpresas limitadas, salvo accidentes [...] La calle abre ante nuestros ojos un buen texto social. [...] en la calle, numerosos instantes de interés traspasan la indiferencia del espectáculo permanente, en el cual cada uno deviene espectador. En la calle yo participo. Soy también espectáculo, para los demás. De buen o mal grado, figuro en el texto social [...] Mil pequeños psicodramas y sociodramas se desarrollan en la calle, y los míos en primer lugar [...] Desquite de los seres humanos: en sueños o en pensamiento, persigue los objetos, los juzgan. Escogen, en imaginación o en acto. El número de opciones posibles mide el interés del espectáculo (pp. 94-96).

Es muy interesante observar esta descripción del espectáculo urbano desde la perspectiva sociológica. En realidad, el fenómeno como tal pertenece al ámbito de estudio de la sociología –por tratarse del espectáculo del conjunto de individuos que transitan por la cotidianidad de las ciudades–. El ejercicio que llevan a cabo los poetas vanguardistas entra dentro de su percepción como espectadores. En este texto, tratando de posicionarse desde una óptica externa a lo que se está analizando, Lefebvre utiliza su

⁴¹ La cotidianidad urbana entendida como espectáculo o teatro va más allá de la poética de Girondo, y es una característica común y muy distintiva de la poesía vanguardista. Mendiola Oñate (2001) recuerda las particularidades de la poética bonaerense de vanguardia, e incluye la visión espectacular de la urbe:

La impetuosa acometida de las vanguardias artísticas en la escena cultural porteña de la segunda década del siglo XX, formula una vigorosa poetización urbana que coloca la ciudad en el centro de la nueva sensibilidad literaria y artística. Cuatro actitudes principales despierta Buenos Aires en los poetas de ese tiempo: la visión admonitoria del que descubre, del que intuye el espectáculo incipiente que el crecimiento de la ciudad promete; el ademán iconoclasta del que niega su pasado, tratando de vivir la nueva realidad con mayor exaltación incluso de lo que la ciudad en ese momento le permite; la actitud comprometida del escritor social que persigue la desdicha que la ciudad arrincona; y por último la mirada melancólica de quien busca un pretérito aldeano en los pliegues intemporales que poco a poco la ciudad anula (pp. 210-211).

mirada analítica, hace uso de términos puramente sociológicos como el de “texto social”, y trata de desentrañar el porqué del fenómeno. El espectáculo es, pues, esa actividad frenética que sucede en las urbes, en la que el sujeto es el protagonista y al mismo tiempo testigo. En el texto social suceden múltiples tramas que se cruzan y atraen la atención de los individuos que la presencian. Y, como afirma el autor, contra más tramas o posibilidades se encuentren mayor será el interés hacia ese espectáculo.

Desarrollado en estas claves, el espacio urbano es el único válido en la primera poética de Gironde. En esta se observa un obstinado rechazo a lo natural y su entorno. Sin embargo, la negación se pondrá en cuestionamiento en su cuarta obra, *Persuasión de los días*, publicada veinte años más tarde de la primera, en 1942; y se revertirá completamente en el poema largo *Campo nuestro* (1946), que vio la luz cuatro años después de la última obra citada.

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922) ya posiciona desde el título al lector como partícipe de la vida urbana. Además, conforma una declaración de intenciones con respecto a todo el poemario: no solamente se sitúa en la vida cotidiana de la ciudad, sino que dota a los poemas de una finalidad, un propósito funcional, que es el ser leídos en los desplazamientos cotidianos urbanos, a través, en este caso, del tranvía como medio de transporte. Esto tiene que ver necesariamente con el proceso de modernización de las ciudades, implicando la figura del tranvía, que supone velocidad y progreso. El hecho de que los poemas estén programados para ser leídos en el tranvía se traduce en que el acto de la lectura también se ha transformado en una actividad propia de la vida moderna, caracterizada asimismo por el presente fugaz y en continua variación. La lectura que se lleva a cabo en el tranvía es una lectura condicionada por el trayecto del mismo, constantemente interrumpida y en diálogo con todos los elementos circundantes en la escena cotidiana.

Un poema que refleja la pragmática mirada de Girondo al entorno urbano, dominada por la información sensorial que hace de la escritura una descripción de la realidad inmediata, es “Apunte callejero”, recogido en *Veinte poemas...*:

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

En primer lugar, y antes de entrar en el contenido del poema, observamos una particularidad en la forma del mismo: la poesía de Girondo se adhiere al formato de la prosa poética. Así, el verso y la estrofa característicos del género poético son eliminados para dar paso a esta nueva forma de vanguardia. Los poemas en prosa poética serán una constante en toda la poética girondiana hasta el poemario *Persuasión de los días*, en el que se introducirá el verso con la métrica tradicional.

“Apunte callejero” es una sucesión de instantáneas. Las imágenes estáticas se figuran a través de oraciones breves separadas por puntos. Son fotografías de la ciudad que la fragmentan y descomponen en diferentes partes. En cada fragmento se trasluce una mirada particular: la experiencia de observar la ciudad va más allá de una descripción literal de lo que se ve, la voz del poema busca, a través de una mirada que se reinventa constantemente, trascender la realidad por medio de lo que la percepción del entorno sugiere. Así, la familia ubicada en la terraza del café es “gris” en mimesis con el escenario urbano, la figura de la camarera que recorre el café está descompuesta en partes, y de ellas el “ojo” que habla en el poema escoge los senos, atribuyéndoles cualidades de otros miembros orgánicos como son los ojos —“senos bizcos”— . Del

sentido de la vista pasa al auditivo, que asimismo deviene en algo visible: es el sonido del tráfico el que se transforma en color, destiñendo el verdor del follaje –y, por consiguiente, ahogando lo natural que reside en la ciudad—. Concluyendo este primer párrafo, la mirada asciende a lo alto de un edificio y transforma la visión de un hombre abriendo la ventana en una figura crucificada, transmutando lo cotidiano a través de esa percepción alienante.

La metamorfosis de la cotidianidad urbana llevada a cabo por Girondo corresponde con lo que Nogués (1996) comenta sobre “la literatura ciudadana donde se confunden escritores como Borges, Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Oliverio Girondo. Lo fantástico se mezcla con lo cotidiano” (p. 345). En efecto, un rasgo interesante característico de la vanguardia y que los poetas urbanos van a apropiarse en muchas ocasiones para la poetización de las ciudades, es la búsqueda de lo maravilloso o diferente en el marco de la repetida vida diaria. Así, incluso en las poéticas que, a diferencia de las de Girondo o Borges, se desarrollan al margen del vanguardismo, encontraremos una búsqueda de trascendencia y la intención de sobrepasar las imposiciones de todos los días para redescubrir las maravillas que encierra el cosmos urbano.

Volviendo al poema, seguimos encontrando la interpretación deformada de la ciudad. La minuciosa observación genera en el segundo párrafo la reflexión. El “ojo” que recorre la ciudad se advierte colmado de ella, pues es una selva repleta de estímulos que aturden y ahogan hasta el punto de temer el estallido interno. Es el espectáculo de lo urbano del que habla Lefebvre (1978). Esta angustia se resuelve en la oración final, en la que la sombra del propio “ojo” se libera y se suicida arrojándose “entre las ruedas de un tranvía”. Un suicidio propio de la modernidad, cuyo elemento de muerte es urbano: la ciudad es la causante del ahogo y directamente de la muerte de la consciencia, del

“yo” que no puede construirse en la poética girondiana y acaba destruyéndose, y asimismo es la que la lleva a cabo. Esto implica a la ciudad como causa y efecto de la vida urbana y de lo que acaece en ella, escenario único de la cotidianidad.

Esta mirada fragmentada a la urbe es la que domina todo el poemario, encontrándola también en textos como “Pedestre”. Se trata, a través de ella, de reinventar el día a día, tomar consciencia del espectáculo⁴², lo que obviamos por un acostumbramiento que no se advierte pero inevitablemente se establece con el paso del tiempo. El “ojo” de Girondo mira los elementos urbanos como si fueran extraños y únicos, y los deforma para llevar a cabo su reformulación. Sobre esto apunta Mónica Bueno (1994): “...se trata de una mirada que desorganiza las imágenes para despojarlas de la familiaridad que las hace convencionales y, de esta manera, pone en conflicto la capacidad referencial del signo” (p. 14).

La descomposición de la urbe que cuestiona el signo también pasa, como hemos comentado previamente, por las imágenes grotescas y la ironía. El espectáculo de la modernidad es excéntrico como una función circense. Las gentes, que se agolpan y se dibujan como un collage entremezclado con el paisaje, acaban formando un escenario caricaturesco y risible. Un ejemplo de esto es otro poema perteneciente al mismo poemario⁴³, “Croquis en la arena”, donde se describe un día de playa en el que los elementos que lo componen se dibujan satirizados y concebidos también –y especialmente– desde el espectáculo. He aquí un fragmento:

⁴² Lefebvre (1970) apunta que aquel individuo que no se detiene a observar la ciudad no toma consciencia de este fenómeno que sucede en la vida cotidiana: “el que se afana, con prisa para llegar a su trabajo o a una cita, no ve este espectáculo, es un simple extra” (p. 94).

⁴³ Oliverio Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, 1922.

Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientas cluecas. Sifones irascibles, con extracto de mar. Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel.

Una característica interesante de *Veinte poemas...* (1922) y *Calcomanías* (1925) es su acercamiento al libro de viajes. No todos los poemas, ni siquiera una mayoría, van a retratar las experiencias urbanas del poeta en su ciudad, Buenos Aires, sino que muchos de ellos van a ubicarse en diferentes ciudades alrededor del mundo: Río de Janeiro, Venecia, Sevilla, París o Tánger van a tener su propia caricatura, y cada una supone una experiencia diferente⁴⁴.

Además, la variedad de escenarios y sus contextualizaciones van a permitir al poeta experimentar con formas diferentes. Montilla (2007) analiza el poema “Río de Janeiro” y destaca una nueva perspectiva; la de observar la ciudad a través de las tradicionales postales⁴⁵:

In “Río de Janeiro”, they are used to highlight some of the most recognized geographical sites in Brazil. A sketch of the city landscape immediately precedes the written text. Together, the illustration on the next page and the poem form a caricature of the city as it is typically pictured on a postcard [...] The first verse in “Río de Janeiro” establishes the connection between the poem-drawing and a traditional postcard by stating that on a cardboard, the city appears to be made of porphyry rock. The border placed around the rectangular landscape pictured in the drawing also alludes to a postcard image (p. 22).

⁴⁴ Luque García (2012) destaca la doble identificación del yo poeta como nativo y como turista:

el viaje poético que experimenta el sujeto de los *Veinte poemas* va de una ciudad a otra, durante un cuestionable período de casi tres años que abarca de 1920 a 1922, presentándonos por un lado al Gironde nativo, en sus poemas de Buenos Aires y Mar del Plata, y por otro lado al Gironde turista, en sus poemas extranjeros (“La ciudad poliédrica de Oliverio Gironde”).

⁴⁵ Gironde ilustra con una acuarela de su autoría el poema “Río de Janeiro”, para incluirla junto a este en la publicación de la primera edición de *Veinte poemas...* (1922). La acuarela, como describe Montilla (2017), se interpreta como una caricatura de la ciudad que muestran las postales de viajes.

Esta es una muestra de la experimentación de Gironde con las múltiples posibilidades del poema. Utilizando el recurso pictórico, complementa el sentido del poema y le atribuye nuevos matices y significados. Así, la ciudad del poema está plasmada desde una óptica única, diferente a la que utiliza en otros poemas urbanos. Se trata de una exploración de los variados recursos que abarca la poesía de la ciudad.

De este modo, con la variedad de escenarios, la *flânerie* girondeana traspasa las fronteras físicas de la ciudad de Buenos Aires y recorre el mundo, como un viajero anhelante de experimentar la vida en otras ciudades, más allá de la propia y habitada. Sin embargo, pese a la diversidad de espacios urbanos que poetiza –y en sintonía con el ejemplo de Brasil que acabamos de observar–, Gironde aplica la misma mirada burlesca y fragmentada sin salir de su particular óptica vanguardista.

Tras estos dos poemarios, o también podríamos decir, tras una primera etapa, Gironde publica una obra que supone un cambio con respecto a la producción anterior. *Espantapájaros*, publicado en 1932, trasciende las máximas de su poética y la lleva a un nivel más complejo. Barrera (1997) define este poemario como la culminación de la transgresión vanguardista, y nos recuerda la esencia “moral y social” del movimiento:

La vanguardia europea, matriz generadora de los diversos fenómenos vanguardistas, supuso una radicalidad estética, pero también moral y social. Como momento revolucionario, de transformación de las relaciones intelectuales, la vanguardia propone no sólo cambios estéticos, sino también un concepto radical de libertad, un desprecio a las instituciones sociales y un rechazo de las formas complacientes y de la consagración del artista. La vanguardia es un fenómeno artístico y estético al mismo tiempo, pero su ruptura no se ciñe exclusivamente a lo estético sino que se extiende al conjunto de las relaciones intelectuales: instituciones y funciones del actor/artista. Se nos presenta así como una instancia autocrítica tanto del arte como de la estructura social en que se inserta. Pese a que a partir de 1927 se disuelve el grupo martinfierrista, la semilla de la innovación estaba sembrada y en 1932 Gironde publica el libro más transgresor de la vanguardia, *Espantapájaros* (p. 396).

Con las palabras de Barrera (1997) rescatamos el propósito político de la vanguardia. Efectivamente, es relevante no pasar por alto que, más allá de ser una corriente que trabaja especialmente el aspecto formal y estético del poema, lo explora y lo reinventa; existe una voluntad subyacente de cuestionamiento ético⁴⁶. La vanguardia persigue desligarse del canon y la institución. Es, como dice la autora, “una instancia autocrítica tanto del arte como de la estructura social en que se inserta”.

De este modo, vamos a enfrentarnos a la obra vanguardista por excelencia. Como hemos visto en el poema “Apunte callejero”, anteriormente se problematizaba la propia consciencia, que asomaba a través de ciertas reflexiones y acababa por autodestruirse ante una falta de fundamento; ante la imposibilidad de permanencia en el mundo moderno. En *Espantapájaros* no se cuestiona el yo ni se elimina, porque está fundamentalmente ausente, hecho que viene explícito en el título donde se presenta al espantapájaros como objeto antropomorfo que simula al hombre pero no lo es.

La urbe también va a ser el escenario escogido, pero la distorsión es mucho más pronunciada y condicionante del discurso. Y es que la característica más notable de esta obra es una renovación de la forma discursiva, consecuencia de la voluntad de

⁴⁶ Luque García (2012) hace referencia al vínculo entre el aspecto formal del poema, fundamentado en la descomposición y la fragmentación, y el propósito ideológico de liberarse de la mirada burguesa:

En ese proceso endogámico entre la ciudad y el poeta, teniendo en cuenta que la nueva cosmópolis diluye y asimila la identidad del individuo, el destino pasa a ser un bucle de degradación que ha de culminar en la autodestrucción. O así debe ser, visto el paisaje que Gironde dibuja en sus poemas, como terminará el animal burgués en ese modelo urbanístico. La esperanza radica en lo cotidiano, exaltado y absorbido por el entorno hostil, pero que en sí mismo guarda la belleza y el objeto de la poesía de Gironde. Lo cotidiano urbano, la ciudad personificada es ahora la clave para evitar el anquilosamiento de una poesía abandonada al vicio burgués que su propio objeto le brinda (“La ciudad poliédrica de Oliverio Gironde”).

Por otra parte, Guzmán Munita se refiere al sistema social de producción y la jerarquía de clase como los principales enemigos de la poesía girondiana:

La poética de Gironde revela la crisis que acongoja a la sociedad, exponiendo la realidad de una ciudad en la que las relaciones de producción y el clasismo son la tónica. Para hacerlo, desarticula la organización del texto conforme a la tradición y registra las perturbaciones de su conciencia mediante la expresión de su yo poético, abriendo así la obra a la intertextualidad (“La ciudad moderna en la poética de Oliverio Gironde”).

experimentar con la palabra. Es esto lo que propicia la aparición del caligrama, del mismo modo que supone una muestra, aunque no la única, de la tendencia “a abolir las fronteras genéricas”, como apunta Bueno (1994, p. 17).

Sin embargo, la forma no es lo único que se altera. A lo largo de los textos se observa una experimentación semántica, que busca desproveer al discurso del sentido coherente y resemantizarlo a través del absurdo. O, lo que es lo mismo, evidenciar la banalidad del mismo.

Una muestra de *Espantapájaros* que refleja las características expuestas y que, además, está inserto en el entorno urbano, es el texto 13:

Hay días en que yo no soy más que una patada, únicamente una patada. ¿Pasa una motocicleta? ¡Gol!... en la ventana de un quinto piso. ¿Se detiene una calva?... Allá va por el aire hasta ensartarse en algún pararrayos. ¿Un automóvil frena al llegar a una esquina? Instalado de una sola patada en alguna buhardilla.

¡Al traste con los frascos de las farmacias, con los artefactos de luz eléctrica, con los números de las puertas de calle!

La primera oración que abre el texto marca desde el comienzo el carácter de la voz narrativa: esta se identifica a sí misma como una acción, en vez de un sujeto (“hay días en que yo no soy más que una patada”) y remarca la imposibilidad de trascender esa no-identidad (“únicamente una patada”). A esta frase le sigue una sucesión de interrogaciones y respuestas que representan imágenes del propio poder que adquiere al adoptar la condición de patada. Con el impulso lanza una motocicleta hasta estrellarla en la ventana de un quinto piso, lo mismo con la calva de un hombre –“calva”que se dibuja como un elemento aislado, sin aludir al cuerpo al que pertenece, lo que implica el acto de fragmentación tan característico de Girondo y constituye una sinécdoque– en un pararrayos, y finalmente un coche empotrado contra una buhardilla. Del mismo modo rompe otros objetos y lo celebra a través de la exclamación.

Todas estas imágenes, pese a ser muestras de lo absurdo, reflejan a un no-sujeto – que, como hemos apuntado, no es un sujeto puesto que no tiene identidad como tal, sino que es la figuración de una fuerza o un impulso– que se dedica a destrozar diferentes elementos urbanos. La motocicleta, la calva del peatón, el automóvil, los frascos de las farmacias, los objetos de luz eléctrica y los números de las puertas de la calle son piezas que están presentes en la ciudad y son propias de ella. La cotidianidad urbana las presenta e introduce y la voz del texto las destruye inserto en la misma ciudad –tanto la motocicleta como la calva y el coche se corrompen en la localización urbana correspondiente: la ventana del quinto piso, el pararrayos y la buhardilla–.

Cuando comienzo a dar patadas, es inútil que quiera contenerme. Necesito derrumbar las cornisas, los mingitorios, los tranvías. Necesito entrar —¡a patadas!— en los escaparates y sacar —¡a patadas!— todos los maniqués a la calle. No logro tranquilizarme, estar contento, hasta que, no destruyo las obras de salubridad, los edificios públicos. Nada me satisface tanto como hacer estallar, de una patada, los gasómetros y los arcos voltaicos. Preferiría morir antes que renunciar a que los faroles describan una trayectoria de cohete y caigan, patas arriba, entre los brazos de los árboles.

Y conforme continuamos, sigue sucediéndose la destrucción del paisaje urbano. La voz-patada se reconoce incapaz de resistir su propio impulso de aniquilar la ciudad pieza a pieza. También vuelve a introducir la imagen del tranvía, tan recurrente en su escritura urbana⁴⁷.

⁴⁷ El tranvía, que tanto protagonismo adquiere en Gironde, ya era un elemento destacado en la poesía de Fernández Moreno. Así lo indica Barrera (1998) en su estudio sobre el poeta:

El amor a la calle, por la calle misma, se amplía a lo que ve, el espectáculo visual que esta ofrece, a los interiores que visita en su callejeo o a esos omnipresentes tranvías en sus calles, cita obligada de buen número de poemas, cuando no tema poético en sí mismo. Pareciera preludiar el consejo que cinco años después arrojará Gironde: “poemas para ser leídos en el tranvía” (p. 116).

Este es otro motivo más que conecta la poesía urbana en sus diferentes generaciones. Como figura importante en las poéticas ciudadanas, observamos cómo no se adscribe a un determinado movimiento, sino que trasciende su utilización como recurso circunstancial para identificarse como un rasgo característico de una tradición poética.

La descripción del acto consistente en sacar los maniqués de las tiendas y ubicarlos en las calles vuelve a recordarnos a la figura del espantapájaros. Así, tomando al maniquí como máscara de la identidad o como reemplazo de la misma, al igual que con el espantapájaros, la imagen nos remite a esa idea de Gironde de la negación del individuo, y la hace recaer en todos los habitantes de la urbe. Habitantes que, como el propio poeta, se ven expuestos diariamente a la vida moderna y, en consecuencia, a la disolución de su identidad.

La necesidad de destrucción conforme avanza el texto deviene en paz y éxtasis: la única motivación de la patada es acabar con la urbe a través de cada componente.

A patadas con el cuerpo de bomberos, con las flores artificiales, con el bicarbonato. A patadas con los depósitos de agua, con las mujeres preñadas, con los tubos de ensayo.

Familias disueltas de una sola patada; cooperativas de consumo, fábricas de calzado; gente que no ha podido asegurarse, que ni siquiera tuvo tiempo de cambiarle el agua a las aceitunas... a los pececillos de color...

La mirada hacia los elementos urbanos va extendiéndose al ámbito de la sociedad. Ahora la patada no actúa únicamente sobre el mobiliario ciudadano o los edificios, sino que se mencionan a los habitantes que conforman la ciudadanía (“el cuerpo de bomberos”, “las mujeres preñadas”, “familias”) como víctimas de su acción. Gironde está haciendo una descripción de la decadencia del progreso y mostrando una voluntad de disrupción. Las gentes que describe son parte de esa decadencia, y la frase final lo evidencia: “gente que no ha podido asegurarse, que ni siquiera tuvo tiempo de cambiarle el agua a las aceitunas... a los pececillos de color...”. También hace referencia a otros elementos modernos, como “las cooperativas de consumo”, las fábricas o los depósitos. No cabe duda de que la ciudad que se muestra es la ciudad moderna, con todas las características que la conforman. Y la voz del texto trata, desde el comienzo, de

boicotear la ciudad y arrasar todo el cosmos urbano. Sobre este texto, y en relación con lo que hemos comentado, Barrera (1997) concluye:

Si la familia falla, si la personalidad es un cóctel, si la transmigración es un proceso frecuente, si la metamorfosis es imparable, no debe pues extrañar que en el texto 13 se apunte al anhelo de destrucción de ese yo que [...] no tiene nada optimista que sustentar [...] La consecuencia lógica es pues liarse «a patadas» con el mundo (p. 403).

Tras *Espantapájaros* (1932), la poética de Girondo da un giro importante. El poeta lleva a cabo un ejercicio de cuestionamiento de su trabajo, y cambia radicalmente algunas de sus máximas. Visiblemente advertimos un cambio en la estructura. Recupera la forma del poema con estrofas y métrica, que había dejado ver en *Calcomanías* pero rechazado en *Espantapájaros*. Y probablemente otro de los cambios más relevantes sea la reintroducción del sujeto. Mientras que en la obra anterior se hablaba desde una voz desprovista de un yo, en estos poemas reflexiona desde una subjetividad más o menos determinada y utiliza el pronombre personal de primera persona, tanto en singular como en plural. Aunque en la poética girondiana nunca se llega a encontrar un sujeto definido y en este poemario siga apareciendo fragmentado o cuestionado, vemos un cambio con respecto a su anterior postura enunciativa.

Con respecto a la urbe, la sensación abrumadora que desde sus primeros poemas le ha suscitado llega a desprenderse del atractivo que al mismo tiempo le acompañaba. Si en el poema analizado de *Espantapájaros* ya vemos el hastío del poeta hacia la ciudad, en *Persuasión de los días* esta aparece en un segundo plano. El poeta urbano se distancia de la ciudad, desencantado e incapaz de soportar el acelerado ritmo que esta le impone, y comienza a buscar la paz en el entorno natural. Así lo resume Bueno (1994):

También desencanto frente a esa ciudad moderna que antes lo subyugaba; ha pasado el deslumbramiento provocado por el vértigo de la modernización. La mirada desilusionada recorre los espacios que ahora se han degradado. El poeta

efectúa un giro que rota su posición, descubre otro espacio y se preocupa por establecer las abismales diferencias entre la ciudad y el espacio abierto del campo, constituyendo para oponerlos, imágenes casi eglógicas del último. (p. 18-19).

Así, y por primera vez, Gironde muestra un interés por la naturaleza y el medio rural. Las únicas huellas de la urbe aparecen como oposiciones negativas a la vida en el campo, que trata de ensalzar.

Un poema que refleja el abandono de la ciudad ante la búsqueda de aislamiento y serenidad es “Vuelo sin orillas”:

Abandoné las sombras,
las espesas paredes,
los ruidos familiares,
la amistad de los libros,
el tabaco, las plumas,
los secos cielorrasos;
para salir volando,
desesperadamente.

Abajo: en la penumbra,
las amargas cornisas,
las calles desoladas,
los faroles sonámbulos,
las muertas chimeneas,
los rumores cansados;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Las dos primeras estrofas relatan cómo el sujeto poético levanta el vuelo alejándose de su vida urbana. Para ello menciona todos los elementos cotidianos que le rodean: “las espesas paredes”, “los ruidos familiares”, “los libros”, “el tabaco”, “las plumas”... y emprende un vuelo desesperado. En la segunda estrofa observa la urbe desde arriba, y otorga a todos los motivos del paisaje, desde la visión panorámica,

una connotación negativa (“amargas”, “desoladas”, “sonámbulos”, “muertas”, “cansados”).

Ya todo era silencio,
simuladas catástrofes,
grandes charcos de sombra,
aguaceros, relámpagos,
vagabundos islotes
de inestables riberas;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Un resplandor desnudo,
una luz calcinante
se interpuso en mi ruta,
me fascinó de muerte,
pero logré evadirme
de su letal influjo,
para seguir volando,
desesperadamente.

Todavía el destino
de mundos fenecidos,
desorientó mi vuelo
—de sideral constancia—
con sus vanas parábolas
y sus aureolas falsas;
pero seguí volando,
desesperadamente.

Tras huir de la ciudad sobrevuela el campo pero, en este poema, no le es suficiente. Su angustia es tan profunda que necesita trascender cualquier espacio y continuar en el impulso desesperado de la huida. Pese a esto, aunque constante, es un vuelo costoso para el sujeto, y distracciones en forma de “mundos fenecidos”, se le interponen confundiéndole con su atractivo e instándole a interrumpir su huida, deslumbramiento que logra vencer.

Me oprimía lo fluido,
la limpidez maciza,

el vacío escarchado,
la inaudible distancia,
la oquedad insonora,
el reposo asfixiante;
pero seguía volando,
desesperadamente.

Ya no existía nada,
la nada estaba ausente;
ni oscuridad, ni lumbre,
—ni unas manos celestes—
ni vida, ni destino,
ni misterio, ni muerte;
pero seguía volando,
desesperadamente.

Finalmente, en la penúltima estrofa, el sujeto confiesa la opresión que le produce el vacío que ha alcanzado en su huida, más allá del espacio tangible. Sin embargo, su vuelo es infinito y no contempla detenerlo. La huida ha atravesado la materia y ni siquiera la nada existe; tampoco las leyes que sustentan la existencia, como es la vida o la muerte. No obstante, la esencia del viaje se sustenta en la infinitud y la eternidad, y persiste a través de sí misma, inmune a todo lo que no forme parte de ella.

Este poema podría haber sido del mismo modo analizado en el capítulo de la poesía intimista. En él no se aprecia, como en los textos anteriores, esa consciencia social; precisamente porque lo que trata Gironde es de escapar del espacio habitado hasta alcanzar la nada más absoluta. Sin embargo, tampoco sería correcto calificarlo como un poema del yo: la huida del sujeto poético pasa también por evadir su condición de sujeto como tal. Sin ser una poesía intimista ni social, escapando a cualquier catalogación, este

poema busca la destrucción de todo lo que abarca⁴⁸. Aún así, lo incluimos con la intención de iluminar las amplias facetas que ha recorrido la poesía urbana del autor.

La voluntad de evasión de la vida moderna, reflejada en el poema y canalizada hacia el medio natural en otros de *Persuasión de los días* (1942), toma su forma más rotunda en el poema largo *Campo Nuestro* (1946). En él, la ciudad es eliminada para dedicar toda la mirada idealizada al campo.

La última obra de Gironde, *En la masmédula* (1953), no retrocede su mirada hacia la urbe, ni tampoco se mantiene en el campo. Este poemario está situado en el particular espacio de la carencia de sentido, completamente vanguardista. La ruptura lo acompaña en todos los aspectos: rompe con el referente y con la forma, alterando la sintaxis del poema e inventando palabras. Observamos así una revisión de algunos conceptos de su primera poética vanguardista, como la supresión del universo simbólico, pero llevados al extremo. El poema finalmente deviene simplemente lenguaje, y nada trasciende más allá del acto de la escritura.

1.1.4. MARIO JORGE DE LELLIS, EL POETA DEL BARRIO DE ALMAGRO

Una tercera vertiente poética que se caracteriza por su consciencia social, probablemente la que primero se asocia cuando hablamos en estos términos, es denominada precisamente como poesía popular y social.

⁴⁸ Valdés (1996) hace alusión a la importancia del cuestionamiento de toda lógica racional en el movimiento surrealista de vanguardia. Igual que en el poema analizado el sujeto rechaza cualquier fundamento existencial, el Surrealismo en general explora otras dimensiones más allá de lo real:

El Surrealismo rechaza sucesivamente la mística, el saber absoluto, lo real discursivo, para proponer, en cambio, la importancia de la dimensión onírica y de la creación liberada de las barreras de la razón positivista (p. 3).

Si nos ubicamos en el ecuador del siglo XX argentino, más allá de los poetas vanguardistas que experimentaron hasta los límites del poema, –y cuya poética finalmente se desvaneció ante el reconocimiento de lo utópico de su propuesta– llegamos a un nuevo tipo de poesía. Una de las líneas más relevantes de la poesía post-vanguardista es la vertiente conocida como poesía social. Esta, en oposición a las vanguardias, es una poesía popular, que habla desde y para el pueblo, y busca poetizar sobre la cotidianidad de la vida de las gentes humildes. También dialoga directamente con el tango –en ello se evidencia la herencia popular–, siendo muchos de estos poetas sociales letristas de tangos que se han llevado a la interpretación musical.

Antes de que estos poetas populares adoptaran el tango como un elemento fundamental, ya existía la propiamente denominada como “poesía del tango”. Sobre ella apunta Salvador (2006):

Existe, pues, una «poesía del tango», que es también la poesía del arrabal, la poesía del barrio. El primer libro del primer representante no ágrafo de esa poesía, al que del mismo modo podemos considerar como fundador y maestro de toda esa tendencia criollista que tanto agradó a Borges, se tituló *Misas herejes*. No es un título casual. Remite, como en un espejo quizá deformado, a un libro y a un maestro que forman ya parte de la tradición literaria argentina: *Prosas Profanas*. Ese libro, y la poesía posterior de su autor, Evaristo Carriego, tiene mucho que ver con lo que la crítica ha definido como la tendencia literaria en la que se va diluyendo el modernismo y que, casi en todas las ocasiones, se caracteriza por un proceso de simplificación en las formas y humanización en los temas, que acerca el discurso poético a ciertos planteamientos «Sencilistas» o conversacionales, en ocasiones también próximos a las formas tradicionales de la canción. Ese «posmodernismo» en el caso argentino se aproxima, como en ciertos momentos de la historia, a las formas musicales (candombe, fandango, milonga) que acaban de conformar la estructura del tango como danza y la rellenan de un contenido «literario». Constituyen así la «poesía del tango» que tan próxima es a la poesía del barrio y del arrabal porteño, es decir, a su tradición criolla (p. 80).

Si bien no vamos a ver la “poesía del tango” surgida en el postmodernismo de comienzos de siglo, sí nos acercaremos, como decimos, a la herencia que esta ha dejado en los poetas sociales de mitad de siglo XX. Estos recuperarán y mantendrán la esencia

tanguera, trabajarán las formas y las posibilidades que el tango ofrece. Sin duda, es una pieza importante para entender la poesía popular: representa, igual que en Carriego y sus poetas coetáneos a los que alude Salvador (2006), las raíces criollas, la identidad barrial y su tradición.

La poesía social entra en contacto con el ámbito político, puesto que se poetiza desde la adopción de una determinada postura política; la que defiende a las clases populares y obreras, frecuentemente entendida por estos poetas desde el comunismo. El poeta, así, habla abiertamente de su compromiso político, y es por esta razón por la que se asocia este tipo de poesía con los poemas panfletarios, y se les denomina comúnmente de esta forma. Sin embargo, esta corriente va mucho más allá de la propaganda política. Respecto a lo que interesa para este estudio, los poetas populares retratarán la ciudad desde los barrios obreros y desfavorecidos, con la intención de plasmar en el poema la vida de sus gentes. Además, dedicarán poemas a personas más o menos pintorescas de estos barrios, así como a sus locales, cafés y rincones característicos.

Siendo una poesía que busca la unión entre las gentes por encima de la individualidad, no es de extrañar que en muchos de los poemas se encuentre un sujeto colectivo, en vez de un yo como voz enunciativa del poema. Esto muestra que, para estos poetas, la poesía es la voz representante del pueblo⁴⁹.

⁴⁹ En contraposición a *Sur* y otras revistas, en 1955 Carlos Manuel Muñiz funda *Ciudad* (1955-1956). Esta reúne a un grupo de intelectuales con variadas perspectivas que se dirigen al pueblo y encuentran en la ciudad un escenario cultural heterogéneo. Es destacable el hecho de que sus tres números salen a la luz en un contexto de intensos cambios políticos. Lafleur, Provenzano y Alonso (2006) apuntan sobre la revista: “Signo de época crítica, de reencuentro y de examen, la labor intelectual desarrollada por *Ciudad* quedará como un interesante aporte de estos últimos años a la revisión de una conciencia cultural argentina” (p. 261). De este modo, la publicación persigue precisamente eso, la representación de una conciencia cultural propia del país.

Mario Jorge de Lellis no es un referente poético actualmente. Sus obras están prácticamente desaparecidas a causa de la falta de reediciones, que las han relegado y abocado al olvido⁵⁰. Sin embargo, en la década de los 40 y 50, años en los que su obra fue más prolífica, De Lellis fue un poeta celebrado. Publicó numerosos poemarios, un total de catorce, además de dos biografías –de Neruda y de Vallejo–, relatos de viaje y cuentos. También fundó y dirigió, junto con Roberto Hurtado de Mendoza, la revista literaria *Ventana de Buenos Aires* en 1952; la cual estuvo en activo hasta 1955 y contó con catorce números, coincidiendo con el de sus obras poéticas. Desde esta revista proclamaban su posicionamiento respecto a la poesía, tal y como cita Korn (2010):

Hastados ya de los que han hecho del poema un trabalenguas, hastados de los problemas menores del lugar común con que han infectado la poesía los falsificadores de este noble arte, queremos tener una ventana limpia, poderosamente pura, desde donde el espíritu auténtico del poeta pueda abrir su palabra segura (p. 17).

Es visible en esta proclama la voluntad rotunda de cortar con las vanguardias y la forma en que las consideran formas de expresión de “problemas menores del lugar común”, en contraposición a su compromiso con el pueblo; calificando a sus poetas

⁵⁰ Ricardo Horacio de Lellis, en el año 2004, recupera parte de la obra poética de su hermano en el libro *Apostillas: Buenos Aires en la obra de Mario Jorge de Lellis*. En 2001 ya había publicado una *Antología esencial* de su poesía, sin embargo, esta publicación pretende ir más allá de la recopilación, pues el autor asimismo incluye “apostillas” o apuntes sobre los poemas que recoge con la intención de completar su interpretación. Vargas (2004) dedica un breve artículo a esta publicación:

La cartografía de la Buenos Aires que fue y la que va siendo, y una minuciosa deconstrucción de la obra de su hermano son los pilares que sostienen una casa poblada de humores y amores, de objetos descubiertos y por descubrirse, de mundos caducos, o en retirada, o en gestación. De prosa refinada, aunque sin alardes, coloquial mas no vulgar, erudita mas no ostentosa, De Lellis supera con holgura los enunciados que se cifran en el género "Apostillas", entendido como el oficio de interpretar, aclarar o completar (“Tributo de un autor a su hermano, el poeta Mario Jorge de Lellis”, *La Gaceta*).

Antes de que se publicaran los dos libros de Ricardo Horacio de Lellis, una pequeña muestra de la poesía de Mario Jorge de Lellis ya aparecía en la antología *La poesía de Buenos Aires* (1968), llevada a cabo por Horacio Salas y en la que se reúne a numerosos poetas bonaerenses y letristas de tango. Estas tres obras pueden considerarse las publicaciones mayores en las que se realiza un ejercicio de recuperación de la relegada obra poética de De Lellis.

como “falsificadores de este noble arte” de la poesía. Ofrecen, a cambio, una “ventana limpia, poderosamente pura”, esto es, una vía amplia y firme de comunicación del “espíritu auténtico del poeta”; de la poesía que ellos conciben como la esencial y la verdadera: la social.

De Lellis estuvo asimismo integrado en un círculo poético argentino de esos años, conocido como “El pan duro” y fundado en 1955 junto con otros poetas comunistas, cuyo propósito era publicar y hacer visible a través de sus propios medios un tipo de poesía popular y comprometida. Una poesía que se fundamentaba en la temática urbana, tratada desde el lenguaje coloquial y fuertemente influida por el tango. Este grupo lo formaban numerosos poetas, tales como Juana Bignozzi, Humberto Costantini, Hugo Ditaranto, Héctor Negro o Juan Gelman. Poetas que, junto con De Lellis, formarán parte de la generación poética del 60 en Argentina.

Volvemos a incidir en el vínculo entre los poetas argentinos de la generación del 60 y el tango, para aplicarlo a la figura de De Lellis. Esto también lo veremos, todavía más desarrollado, en Costantini: el tango como parte de la identidad popular nacional no puede desvincularse de la obra de estos autores, cuyo interés reside en todo aquello que define el ser argentino. Estos puntos comunes favorecen la hermandad y la unión del pueblo. Rapoport y Seoane (2007) hablan sobre la influencia del tango en De Lellis:

... Mario Jorge de Lellis, que podría ser considerado uno de los representantes del “realismo romántico”, movimiento que [...] tiene relación con algunos de los mejores letristas de tango. Es justamente del tango de donde De Lellis toma varios elementos. Así evoluciona hacia lo testimonial y urbano. La Buenos Aires que pinta en su obra está cargada de recuerdos de infancia, de imágenes familiares y amigos, de hijos, de mujeres, de oficinistas, de prostitutas, de jubilados. También aparecen el Boca Juniors, Charles Chaplin, Carlos Gardel, Irineo Leguísamo, Pablo Neruda, Guy de Maupassant y Roberto Arlt (p. 782).

Como vemos, los autores aluden al tango como el germen de la poesía urbana y testimonial de De Lellis, y a continuación enumeran los diferentes y dispares motivos que tienen cabida en la poética del poeta. Estos elementos van desde algunos roles típicos de habitantes urbanos –“mujeres, oficinistas, prostitutas, jubilados”– hasta famosas referencias de la cultura popular del continente –“Boca Juniors”, “Carlos Gardel”, “Irineo Leguisamo”⁵¹– y su literatura –“Pablo Neruda”, “Roberto Arlt”–, llegando a traspasar la barrera geográfica para mirar hacia Europa –“Charles Chaplin”, “Guy de Maupassant”–. En cualquier caso, es relevante el interés de De Lellis por aunar ciudad y cultura popular, concediendo que la urbe adquiere su sentido a través de aquellos que la habitan.

Deslizándonos al aspecto urbano, advertimos que el poeta tuvo una relación muy particular con su barrio natal, Almagro. Como Borges hizo en su día con Palermo, De Lellis dedica numerosos poemas a proclamar su fascinación por Almagro, a hablar de sus gentes y de la vida en sus cafés. Expresa el día a día como habitante de su barrio y lo recorre como un *flâneur* enamorado de cada uno de sus rincones, observándolos, mezclando el presente que testifica con el pasado de toda una vida en sus calles. Su poesía se basa en experiencias vitales, recuerdos y el aprendizaje que le ofrece la cotidianidad almagreña. Sobre la poesía barrial de De Lellis apunta Germino (2010):

Supo pintar el barrio de poesía además de definir al país y sus habitantes con sus noblezas y sus mezquindades. Engalanó con un dulce manto las cosas más simples e inocentes [...] Escudriñaba el barrio en lo más íntimo, a su vez hurgaba en las cosas más simples, que para muchos pasaban inadvertidas. Pero al mismo tiempo exploraba el proceder de los hombres, de las instituciones

⁵¹ La alusión al jockey uruguayo Irineo Leguisamo como motivo poético en De Lellis hace referencia al poema “Leguisamo”, publicado originalmente en 1962 y reproducido posteriormente en el año 2003, en la revista *Historias de la ciudad: una revista de Buenos Aires*, números 19-24. Como vemos, la obra del poeta llega hasta nuestros días a través de publicaciones dispersas y de las primeras ediciones de los poemarios.

burocráticas, la mecánica de los factores de poder, de las injusticias cometidas en nombre de una falsa verdad... (Poeta del barrio).

Por otro lado, el poeta Carlos Patiño identifica la poesía que él mismo, junto a su grupo poético, llevó a cabo en esos años, con las ideas puestas en práctica por De Lellis, definidas de esta particular forma: “Y la [poesía] nuestra andaba por territorios de De Lellis, por esa delgada frontera entre el costumbrismo, la cursilería, el lenguaje popular, el compromiso y el contenido humano que sudaban los adoquines de Buenos Aires” (La Poesía de los '60).

Romero (2000) reconoce en este tipo de poética una herencia de autores de décadas anteriores, que, al igual que estos, poseen un interés por lo urbano:

Al mismo tiempo, y como natural prolongación en el tiempo de los integrantes del grupo de Boedo, activo, como ya se ha visto con anterioridad, en la década de 1920, se desarrolló un vivo movimiento de poesía realista y “social”, cuyo máximo exponente fue Raúl González Tuñón (él mismo provenía, curiosamente, del grupo de Florida) y al que también hay que adscribir a José Portogalo, primero, y a Atilio Jorge Castelpoggi y Mario Jorge de Lellis, después (p. 356).

Con la red de relaciones entre generaciones, continuamos con la labor de observar el entramado que subyace en la tradición poética de la ciudad. Efectivamente, los grupos vanguardistas en general, y aunque desde perspectivas diferentes –como hemos observado en Girondo, aunque este perteneciera a Florida–, desarrollan un vínculo con el escenario urbano. Con el paso del tiempo, las poéticas de esos años se transforman en otro tipo de poesía, realista en contrapunto, y con un compromiso social. De Lellis es heredero de todo ese proceso de gestación y mutación poética llevado a cabo desde las primeras décadas del siglo hasta su generación. Y será del mismo modo, como veremos posteriormente, maestro de los poetas jóvenes que encuentren en el barrio y la urbe el centro del poema.

De Lellis, como poeta profundamente barrial, nos sirve para ilustrar una de las poéticas más fundamentadas en la cuestión sociológica de lo urbano. El barrio es uno de los espacios más trabajados en el ámbito de la sociología urbana, y Ledrut (1971) explica en qué consiste este fenómeno:

La formación de barrios es un fenómeno característico que genera la aparición de una pluralidad de modelos distintos. Estos modelos se diversifican en función de las modalidades de la estructuración en barrios de la comunidad local. El barrio, como la vecindad o la colectividad territorial, es una realidad sociológica, o no es nada. Esto quiere decir que el barrio no es una pura delimitación topográfica o administrativa. El barrio ha tenido muy diversos orígenes y ha evolucionado de formas muy variadas, pero en todas las ciudades su realidad constituye el motor –y casi diríamos el corazón– de todo el proceso de estructuración y desestructuración (p. 118).

En lo que respecta al espacio barrial, De Lellis y otros poetas que también lo trabajan en sus poemas no lo hacen desde el punto de vista puramente geográfico. Teniendo consciencia de la carga social que conlleva este espacio, vemos que estos autores rescatan a sus habitantes como el elemento verdaderamente constituyente del barrio y lo más esencial⁵². Esto, como vemos, comulga con la idea de la poesía popular. Sin embargo, De Lellis poetizará las gentes de Almagro desde una perspectiva más emocional que un simple retrato costumbrista o reivindicativo, pues tanto los habitantes como el espacio en sí mismo encarnan su particular vínculo con el lugar en el que nació. Sobre la población del barrio comenta Ledrut (1971):

... los habitantes de estos barrios se reconocen a sí mismos como vecinos, es decir, como personas que forman parte de un grupo caracterizado por la mutua prestación de servicios [...] y por constituir un núcleo colectivo en el que predominan las relaciones amistosas. La vecindad, o la unidad vecinal, es un fenómeno general que se manifiesta tanto en el pueblo como en la aldea, en la ciudad pequeña o en la metrópoli (p. 119).

⁵² Aunque para De Lellis la población del barrio es la esencia del mismo, también trabajará el espacio barrial más allá de las gentes, a través de su propia relación evocativa y sentimental con él. Podemos decir que, además de esa fuerte tendencia a la poesía social y popular, su relación con el barrio natal trasvasa esa frontera y explora otros territorios, más centrados en la intimidad.

Sin embargo, destaca especialmente que lo que caracteriza en esencia al barrio es su relación interna, que debe ir más allá de un vínculo informal. La identificación y la unificación entre los integrantes es, pues, un rasgo fundamental en la conformación de una identidad barrial:

Podríamos decir, utilizando la terminología de Gurvitch⁵³, que el barrio es un “agrupamiento” que engloba un amplio conjunto de “relaciones con los demás” y una pluralidad de esos “nosotros” que son las unidades de vecindad. En tanto que agrupamiento, el barrio estructura, más o menos, estas relaciones y estos “nosotros”. Una unidad de vecindad puede convertirse en barrio, siempre que llegue a ser algo más que un entramado más o menos unificado de relaciones con lo demás (Ledrut, p. 126).

Todo este sistema de hermandad vecinal que caracteriza al barrio lo encontraremos en las poéticas que lo representan. En realidad, es este factor el que contribuye a que el poeta advierta la belleza y el poder de las relaciones sociales en el entorno barrial. Así, el poeta realiza el ejercicio poético reflejando cómo, frente a una sociedad urbana distante y desconocida entre sí, los integrantes del barrio todavía conservan los lazos de unión.

De los, desafortunadamente, escasos poemas que somos capaces de rescatar de la producción de De Lellis, encontramos varios correspondientes a esta poética ciudadana.

El primero que vamos a analizar guarda relación con lo expuesto por Ledrut (1971) sobre las relaciones en el entorno barrial, y está titulado con el nombre de una dirección. Una dirección que remite al lugar de encuentro entre amigos, un espacio situado en el barrio de Almagro. Este poema es “Valentín Gómez 3887 - 2° E”:

Cuántas veces yendo y viniendo en torno a lo que amamos,
más libres que este raro olor a lino,
más próximos, más justos o acaso

⁵³ En referencia al sociólogo ruso Georges Gurvitch (1894-1965).

más injustos
por pretender bajar la luna a nuestras manos
más comunes a todo
sin festejos de sábados
sin elegantes formas, sin pañuelos
diciendo adioses falsos
acá estamos, acá
yendo y viniendo, entre un café y un trago,
muy simples, muy amigos,
dolidos y sonrientes, afectuosos, conversando
de largas cosas vivas.
La puerta siempre abierta para Almagro.

El poema es un canto a la hermandad forjada en el barrio. El poeta hace una referencia a las reuniones entre los amigos –por lo que se puede deducir en los versos, encuentros de compañeros poetas– y se destaca la sencillez de las mismas, liberadas del “raro olor a lino”; de ciertos estándares tradicionalmente impuestos. También expresa la búsqueda auténtica de la esencia de la poesía: “más próximos, más justos o acaso / más injustos / por pretender bajar la luna a nuestras manos”, fragmento que recuerda a la declaración de intenciones comunicada en la revista *Ventana de Buenos Aires*⁵⁴. Es una inevitable comparativa con las fiestas o charlas formales organizadas por otros círculos poéticos más elevados, declarándose en oposición a las mismas y, desde su juicio, a su hipocresía (“sin festejos de sábados / sin elegantes formas, sin pañuelos / diciendo adioses falsos”). Los encuentros de los poetas compañeros de De Lellis se definen por la amistad, la sencillez, el afecto sincero y un espíritu de bienvenida hacia todo lo que envuelve el barrio del Almagro, como cierra el verso final.

No se trata de una crítica aislada, la de este poema, contra los grupos poéticos canónicos de esos años, en especial referencia al establecido en torno a la revista *Sur*. En el número 3 de la revista *Hoy en la cultura*, publicado en mayo de 1962, De Lellis

⁵⁴ En referencia a la cita de la p. 98.

dedica un artículo a refutar ciertas declaraciones realizadas por Borges en una conferencia impartida en Estados Unidos, en la que afirmaba una ausencia en Argentina de poetas comunistas relevantes. El artículo se tituló “No, Mr. Borges, no”, y en él se traza una defensa de los poetas populares de esos años, además de catalogar a los del círculo de Borges y al mismo Borges como “mediocres exponentes” de la “literatura oficialista”, como expone Bonano (2015):

Al tiempo que califica su posicionamiento [el de Borges] en el campo cultural como el de un “aristócrata pro-yanqui”, lo acusa de desconocer la realidad de la literatura argentina, integrada por escritores de la talla de Héctor P. Agosti, Alfredo Varela, Raúl González Tuñón, Estela Canto y tantos otros. Frente al paradigma defendido por Borges, conformado por lo que De Lellis estima que no son más que “mediocres exponentes” de la “literatura oficialista” (y en la que incluye los nombres de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Ricardo Molinari entre otros), propone las figuras de David Viñas, Beatriz Guido, Dalmiro Sáenz, en tanto nombres “olvidados” por el conferencista [...] De Lellis concluye con una idea [...]: la mirada que Borges deposita sobre el campo literario argentino adolece de una parcialidad cuyo origen hay que buscarlo en los intereses creados de un escritor con una posición privilegiada (y acomodaticia) en el medio y cuyos puntos de miras están condicionados por su ideología oficialista. Así, a la deslegitimación que tal figura realiza de los escritores comunistas argentinos, el grupo le contesta deslegitimando sus posicionamientos de crítico e intelectual; en la medida en que éstos operan de forma sesgada, no se avienen con el principio de conocimiento profundo de la producción literaria nacional. (p. 226-227).

En resumidas cuentas, De Lellis acusa a Borges de poseer una mirada carente de objetividad, marcada por su estatus social privilegiado y no rupturista conforme al canon de la época. El poeta devuelve la invalidación por parte Borges a los poetas comunistas y la aplica a los “oficialistas”, tachándolos de poseer una visión sesgada dentro de la crítica.

Como vemos, la poesía urbana del siglo XX es una práctica que se ha tomado y moldeado desde diversos posicionamientos. Es por esto que es relevante destacar la confrontación entre grupos de poetas que, tomando ambos la urbe como motivo más o menos frecuente en su poesía, la transforman personalmente en una herramienta de

expresión según la propia postura ante el mundo. La forma en que Borges o Gironde poetizan la ciudad no posee ciertos matices sociales que sí se encuentran en la poesía de De Lellis o Gelman. Esto muestra cómo la urbe es un escenario susceptible de transformarse en múltiples significaciones, que son capaces perfectamente de entrar en conflicto dependiendo de quién la observe.

En varios de sus poemarios urbanos, como *Ciudad sin tregua*, publicado en 1953, o su última obra titulada *Hortigueral de Almagro*, de 1963, De Lellis focaliza su escritura en elementos del paisaje urbano con los que ha establecido, a lo largo de los años, una relación muy íntima. Tal es el caso del poema “Tranvía 14”, en el que habla desde la nostalgia de la estación de tranvía Federico Lacroze, ubicada en la esquina de la calle Corrientes con Medrano. Una estación de tranvía que hubo de desaparecer con el tiempo, y que el poeta preserva en el poema como signo de resistencia frente al olvido. Sin embargo, este punto de Almagro es especialmente relevante para De Lellis. Otro poema, titulado “Poema para ser leído en una esquina (Corrientes y Medrano)”, también nos ubica en la misma esquina y analiza desde allí el barrio y las gentes que lo habitan. También, como es común en sus poemas urbanos, estableciendo un diálogo entre pasado y presente. Es en esto donde se observa cómo la relación entre el poeta y su barrio va más allá del plano social. De Lellis siente Almagro como comunidad, y retrata a sus vecinos, pero también la siente como territorio, como espacio, cargado de emotividad y significado.

“Puente Bustamante” es otro poema en el que el poeta elige un motivo urbano, como previamente hizo con el tranvía, y le dedica un cálido homenaje:

Pasabas tú, bajando, tú
y un nolopienses dicho hasta tu alma
y lluvias en esquinas y mateos
y finales tan dulces como las rosas dadas.

Pasaba el puente mismo,
el morirse en las vías, el despedirse en humo
y voz entrecortada
y pasaba Palermo, Pringles, barrios pobres,
felices por el pie de tu zapato y el calor de tu cara.

Te decía que no
y te miraba.

Desde el primer verso, la voz poética apela al puente como un “tú”, motivo y al mismo tiempo receptor del poema. Dibuja en el poema un retrato del puente, como un observador, pero desde la recreación del pasado: toda la composición está conjugada en un tiempo anterior, llevado al papel con el matiz nostálgico propio del recuerdo. El retrato del puente, que sobrevuela las vías del ferrocarril, es figurado como un “morirse en las vías”, vislumbrado desde los ojos del sujeto poético. El puente también es “despedirse en humo / y voz entrecortada”, la de las gentes que observan la marcha del tren. Y realiza una sinécdoque, refiriéndose a los habitantes de cada barrio con el nombre del mismo, con el verso “y pasaba Palermo, Pringles, barrios pobres” y proclamando que todos los barrios –todas sus gentes– cruzaban el puente “felices por el pie de tu zapato y el calor de tu cara”. Los últimos versos centran el discurso en el propio yo, reflejando una conversación íntima entre el puente y el poeta, puesto que es el primero el que enuncia una pregunta que el segundo niega mientras lo observa: un intercambio de “palabras” y sensaciones en clave imposibles de descifrar de las que únicamente tiene conocimiento el propio poeta. En este poema, el objeto urbano se convierte en su semejante, y no necesita recurrir a otro individuo: todo se gesta en el plano de la recreación evocativa.

El último poema que vamos a analizar de De Lellis es “Radiografía de Almagro”, fechado por diversas fuentes en 1963. Ya en el título podemos ver que se trata de un retrato, una radiografía, del barrio natal del poeta:

Fue en una de las tantas tardes
en que pisando tiempo, corazón o acera,
me incliné a tu adoquín y a tus paredes,
a tus camisas amplias de obreros o a tus polleras
tornasoladas de amor;
a tus tacos muy altos de niñas fabriqueras,
a tu heredad de gaita y mandolina,
a tu abecé de bares que te pueblan
y recogí tu gusto, tu palpar de barrio
y me senté contigo en un umbral, como se sienta
un pobre diablo que ha encontrado
la única moneda.

El poeta vuelve a poetizar desde el recuerdo, ubicándose en una tarde cualquiera sumergido en las calles almagreñas. Esa tarde se transforma en un momento revelador, el poeta descubre el corazón del barrio, su esencia más pura, y lo aprehende dentro de su ser como algo milagroso y excepcional, como “un pobre diablo que ha encontrado / la única moneda”. Ese descubrimiento viene dado por las visiones urbanas, que pasan por las gentes (“camisas amplias de obreros”, “tacos muy altos de niñas fabriqueras”) dibujadas a través de la metonimia –la vestimenta como referencia de la persona–, figura retórica que pone en práctica en varios de sus poemas; y también pasan por elementos del paisaje, como los bares, los adoquines y las paredes.

Quiero cantar, decirte, llenarte hasta mi vaso,
cabecilla lunar de esta ciudad sin tregua,
punto final de chacras y de quintas,
quintaesencia
de oeste en Buenos Aires,
quintaesencia
del ancho muro amargo de la vida, donde uno se para
y se golpea el corazón, el aire y las maneras

y se sabe hasta aquí,
tan mezclado de cielo y tan de tierra.

Aquí canté y lloré y anduve tu adoquín
con el alma doblada a tus umbrales y a tus puertas.
Y tuve lasitudes de amor
y ganas de fumar y ganas de tristeza.

Más allá de una visión, el poema también es una declaración de amor. El poeta tiene sed de ciudad, de las calles de Almagro que siente como espacio propio de su identidad, al reiterar, la palabra “quintaesencia”. También reconoce ese barrio como frontera entre la Buenos Aires céntrica y la zona rural de la periferia: el barrio es el “punto final de chacras y de quintas”, construcciones propias del entorno rural. Más allá de conformar una frontera espacial, también es lo más puro, o la “quintaesencia / del ancho muro amargo de la vida”, es decir, una imagen de la vida como una frontera, para el poeta amarga, donde puede detenerse y fusionarse con la inmediatez del paisaje. Podríamos leer en este juego de fronteras que para De Lellis la pureza se encuentra en la esencia del barrio almagreño –frente a la modernización de la ciudad de Buenos Aires–, espacio en el que el individuo puede detenerse a pensar, a reflexionar sobre la vida y a sentir la tierra.

Una vez descrito lo que es para él su barrio, vuelve a situarse en un tiempo anterior y recuerda nostálgicamente las vivencias experimentadas en él, centrándose especialmente en las emociones negativas (“con el alma doblada a tus umbrales y a tus puertas”, “lasitudes de amor”, “ganas de tristeza”).

Tú me quisiste siempre
como a un gorrión que juega.
Y eso de andar, Almagro, cobijándome,
es gaje de tu oficio de centinela.

Para poder decirte enteramente

habría que beber, por ti, jugo de estrellas.

Habría que charlar de cosas inocentes
como hacen tus niños al borde de la siesta.

O habría, acaso, que inventar un himno
más simple que la marcha de una escuela.

No obstante, el pesimismo del recuerdo, que destaca el sufrimiento vivido en las calles, es contrarrestado por la imagen del barrio mismo, figurado como protección y amor incondicional. Es este el que consuela al poeta ante los desengaños de la vida, con matices maternos (“Tú me quisiste siempre / como a un gorrión que juega”) y como una figura cuyo propósito existencial es velar por su bienestar.

La última estrofa recoge la mayor expresión afectiva del poeta hacia Almagro: este está declarado como un lugar indecible a través del lenguaje, únicamente capaz de expresarse por medio de actos imposibles y maravillosos (“beber, por ti, jugo de estrellas”); y por medio, asimismo, de la inocencia en su más plena esencia, como son las charlas de los niños adormecidos en la siesta o un himno sencillo como una marcha escolar.

A pesar de que la obra poética de De Lellis permanece velada por el tiempo, es relevante reivindicar su figura como poeta perteneciente a la conocida como generación del 60, una de las que más intensamente produjo poesía urbana. Y, sobre todo, reivindicarlo como integrante de un círculo poético alternativo al imperante en esos años. La poesía en general, y la urbana en particular, se ramifican en numerosas líneas que entienden, como he indicado previamente, un mismo acto como algo fundamentalmente distinto. Es por eso que, al centrar la mirada en la poesía urbana del siglo XX, es imprescindible dar cabida a tantas diferentes perspectivas desarrolladas en torno a ella como sea posible, aunque sean periféricas y hayan quedado postergadas.

Isidoro Blaisten, en su libro *Anticonferencias* publicado en 1983, nos deja un retrato de De Lellis que deja ver la esencia del poeta, marcada por la sencillez, la humanidad y el amor a su barrio:

Un poeta popular que no necesitó de malas palabras para hablar al corazón de la gente. Nunca adoptó posturas de exquisito. Antes de ser un intelectual, fue un ser humano. Un ser humano “lleno de cosas”, como decía él. Un hombre de pueblo “y maneras de Almagro”. (p. 142).

1.1.5. HUMBERTO COSTANTINI Y EL CALEIDOSCOPIO BUENOS AIRES

Otra presencia que podríamos ubicar entre los poetas de la generación del 60 en Argentina [aunque, como comenta Orgambide (1987) en su artículo, más bien sus integrantes “reconocieron en él a un maestro” (p. 20)]. Figura destacada, reeditada y traducida a varios idiomas en su momento, es actualmente un poeta olvidado en Argentina y a nivel internacional. Sus obras, aunque no desaparecidas como las de De Lellis, son de difícil acceso, a pesar de que recientemente una editorial argentina, Ediciones ryr, ha procedido a la compilación y reedición de sus obras completas.

Humberto Costantini es un poeta comprometido y político, y explora también por ese lado la proyección social de la poesía. Sin embargo, sin dejar de ser un poeta del pueblo, se aleja un poco del perímetro del barrio para escribir sobre Buenos Aires como gran ciudad y explorarla de múltiples formas.

En efecto, la poética de Costantini sigue los patrones de la poesía que proliferaba en estos años, siendo su primera publicación de 1966, y coincidente en muchos puntos con la de De Lellis: es una poesía popular, que trata de evocar la cotidianidad de la vida urbana, con inclinaciones políticas de izquierdas. También siente predilección por el tango, una de las pasiones de su vida intensamente reflejada en sus composiciones. En

cuanto a la forma, el lenguaje coloquial es clave en su poesía. Es interesante destacar el uso frecuente de la forma apelativa, que establece un diálogo con el lector como si se tratara de un amigo o un confidente. Esta puede considerarse la primera huella de la presencia del otro en su poética. La escritura del poeta escapa del plano de la intimidad y se transforma en un discurso pensado y construido para un receptor externo.

La apelación al lector es una constante muy característica de Costantini. Además de una musicalidad presente en la mayoría de los poemas, tomada de su filiación al tango y a la milonga, el carácter de oralidad es una propiedad que atraviesa su obra. Esta oralidad toma la forma del lenguaje conversacional propio del habla porteña.

Más allá de los rasgos que confluyen con la poética de otros autores de su tiempo, la de Costantini reúne unas cualidades propias muy características. Podríamos afirmar que la máxima inquietud del poeta, y no solo en su poesía, es la condición humana del hombre de a pie, que en la cotidianidad de su vida puede llegar a trascender su mediocridad. Es por esto que sus poemas alcanzan un tono existencial, de cuestionamiento de la propia presencia en el mundo.

El tango, como he apuntado previamente, es clave en su producción poética. Además de componer varias letras de tango, muchas de ellas llegando a grabar, dedica algunos poemas a figuras relacionadas con este mundo, como son las composiciones “Gardel” o “Pichuco”. Asimismo, buena parte de su obra está formada por letras de milongas, con diferentes nombres (“Milonga en contestación”, “Milonga de Tequendama”, “Milonga de amor perdido”...) reunidas bajo el nombre “Vaya un punteo florido”. Esta agrupación de once milongas, insertas en el poemario, conforma en gran medida una reacción ante la poesía urbana “oficial” de esos años; tal es la de Borges. Al igual que De Lellis –por otra parte, gran compañero y amigo de Costantini–, sintió la

necesidad de oponerse a la poesía urbana aburguesada de esos años y reivindicar la presencia obrera; Costantini también cuestiona la figura de Borges como representante de la poesía de la ciudad por antonomasia. Con estas palabras se recoge esta cuestión en la entrada correspondiente a Costantini del *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas (s. XX)* (Carbone & Croce, 2010), aunque discrepamos con que se aluda a una única milonga como “desafío verbal” y no se plantee el conjunto de composiciones, o al menos varias de ellas, como tal:

En el apartado “Vaya un punteo florido”, por ejemplo, agrupa once milongas, una de las cuales, como corresponde al género, desafía a un duelo verbal a una voz característica de la ciudad: Borges. El desafío a la figura emblemática es doble: para pelearle su rol dentro de la literatura ciudadana y también desde el punto de vista ideológico. (p. 355).

Las cuestiones más relevantes que giraron en torno a Costantini fueron el tango, como música popular, y la política. Inicialmente militante del Partido Comunista como De Lellis, la inclinación política del poeta fue evolucionando con el tiempo. No se limitó a abandonar su militancia sino que, pasada la década de los 70, se decantó por una postura de apoyo a la democracia. Esto vino directamente como consecuencia del exilio que pasó en México de 1976 a 1983, que le permitió ver la realidad desde diferente perspectiva. Así, el poeta, en sus últimos años de vida, llegó a interiorizar la democracia como la única vía que, reconducida convenientemente, puede traer la libertad y la sana convivencia dentro de un país. En el prólogo de López Rodríguez (2012) a las *Obras completas* de Costantini, la autora reproduce las palabras del propio poeta recogidas en una publicación no fechada del *Clarín Cultura y Nación*, en las que Costantini se declara un demócrata convencido:

Los que venimos de partidos de izquierda solemos nombrar a la democracia con sarcasmo, peyorativamente. Bueno, para mí se acabó; entiendo que hay que revalorizar el término. Cuando nombro democracia –que no haya error– me refiero a libre elección, a división de poderes, a rotación en el gobierno. Aun

llena de errores, es lo único sobre lo que hay esperanza de evolución, el modo irremplazable de convivencia, en libertad y sin rencores, de partidos y de ideas diferentes. El absolutismo, el autoritarismo, fueron padecidos por la humanidad en casi todo tiempo y lugar. Su receta es despreciable y es vieja. El descubrimiento, la verdadera revolución de nuestra era es la democracia, que me permite disentir, ser minoría y que no me maten por eso. Ese es mi credo y también mi sentimiento bien fundamentado. (...) Soy, me siento un demócrata. Como muchos europeos, revalorizo incluso la palabra 'liberal', envilecida por los malos usuarios. (p. 8).

Las dos esferas que hemos presentado como cuestiones fundamentales, el tango y la política, llegan a converger en la poética del autor. El exilio en México, con el enorme desarraigo que conlleva, provoca en el poeta lo que Fontanet (2002) llama “el sentir del tango”:

Un drama paradójal: la huida se vuelve guarida, el destierro un refugio. La nostalgia era una sombra inasible en la vida de Costantini. En México se había hecho su propio *altar de la patria*: una puerta donde se alternaban postales de Buenos Aires con paquetes vacíos de cigarrillos argentinos y paquetes de yerba mate. Pero, sobre todo, estaba inundado por el sentir del tango. El tango estaba inmiscuido en cualquier momento de la vida de Costantini (p. 193).

Así, el estado en que vive el exilio genera la exaltación de cualquier símbolo que le devuelva a su patria y de aquellos objetos que preserven el recuerdo de su vida en Argentina. En el análisis de poemas veremos la importancia real que los elementos que mencionamos tienen en su poesía.

Todos estos datos biográficos son especialmente relevantes, además de para conocer más profundamente al poeta y, en consecuencia, poder entender mejor su obra; porque van a aparecer reflejados con más o menos peso en los poemas a analizar. Las características mencionadas aparecerán ligadas a su visión de la ciudad.

Y es que uno de los temas más presentes en la poética de Costantini es la ciudad de Buenos Aires. La urbe adquiere un papel imprescindible, puesto que a través de ella poetiza sobre las inquietudes previamente mencionadas, como son la condición del

hombre común inserto en su vida cotidiana o la cuestión política. Ambas, del mismo modo y de forma evidente, están directamente asociadas al entorno urbano, y es por esto que la poesía de Costantini no se puede entender fuera de la ciudad.

La obra poética de Costantini se resume en un único libro. *Cuestiones con la vida*, tal y como he comentado, fue publicado en 1966 y aumentado con los años en sucesivas reediciones –1970, 1976, 1982, 1986–. En 1974 apareció *Más cuestiones con la vida*, una revisión del primero con la inclusión de algunos poemas.

Aunque la obra de Costantini se resume en un único volumen, López Rodríguez (2012) en su estudio de la misma prefiere hablar de tres etapas diferenciadas “en virtud de la temática dominante” (p. 12). Las tres etapas, como vamos a ver, se ajustan a nuestro capítulo sobre el aspecto sociológico de las poéticas, por estar todas ligadas al plano social. Así divide la autora la producción poética: comienza por una primera etapa, desde 1966 hasta 1973, dominada por la preocupación política y de temática popular, de unión entre individuos. De esta forma la caracteriza:

Late en ellos una sed de vida colectiva, de comunión [...] apelación al receptor para una actividad conjunta, desde la más aparentemente intrascendente [...] hasta la que involucra a los otros en la indagación misma del ser individuo social [...] Así, puede alcanzarse la inmortalidad cuando el yo recupera o restablece los vínculos con los demás [...] La poesía de Costantini no es porteña ni costumbrista, a despecho del habla rioplatense, sino universal y de clase. Sus poemas no hablan de pobres tipos porteños, sino de trabajadores que conscientes de su situación viven (además) en Buenos Aires (López Rodríguez, 2012, pp. 14, 15).

En la segunda etapa establecida por López Rodríguez (2012), denominada como la “revolucionaria” y que iría desde 1973 hasta el exilio en 1976, el amor es el motivo central. Un amor que se despliega en la cotidianidad de la vida, que supone un hermanamiento entre los hombres con semejantes ideales y formas de ver el mundo

frente a la política opositora. Un llamamiento siempre desde la apelación al lector como la incitación a unirse a su militancia.

La tercera y última etapa destacada es “la del balance de la derrota” (López Rodríguez, 2012), desde el exilio en 1976 hasta 1987, el año de su muerte. Un punto en el que el poeta observa su fe en el futuro, con toda la idealización que le acompaña, como algo inefectivo y truncado. Es en esta etapa cuando van a compilarse las letras de tango y las milongas, como “modos de celebrar y de entrar en comunión con los intereses de la clase obrera” (p. 17). También, como ya hemos indicado, es el momento en que rechaza abiertamente la poesía porteña imperante –la de Borges fundamentalmente– para decantarse por “aquellos que hoy están dispuestos a hacer revolución” (p. 18). Finalmente, los últimos poemas compuestos girarán en torno a la soledad característica del exilio.

Aunque no vamos a ceñirnos estrictamente a esta organización temática, puesto que nuestro objetivo principal es el estudio del aspecto urbano, sí advertiremos las características mencionadas en los poemas analizados.

Cuestiones con la vida se abre con una dedicatoria de Costantini para De Lellis:

¿No es cierto Mario que cada libro es un corte de manga a la muerte?
(Costantini, 2012, p. 42).

De Lellis, maestro y compañero imprescindible para Costantini y otros poetas coetáneos, se encontraba gravemente enfermo en el momento de la publicación del poemario en 1966, y moriría ese mismo año. Este homenaje, figurado a modo de apelación amistosa, confirma el vínculo que se establece entre ambos poetas, como una herencia –entre las muchas que hemos destacado a la largo de este trabajo– en esta línea poética que estamos dibujando y que define un tipo de poesía social y ciudadana.

El primer poema que vamos a analizar es uno de los más famosos de Costantini, si no uno de los pocos que se recuerdan del poeta: “Yanquis hijos de puta”. Fue publicado en la primera edición del poemario, y ya deja marcada su postura de compromiso social y político en oposición a la dominación militar que se abría paso en ese momento en Argentina y su alianza con Estados Unidos:

En realidad
sólo quería decir
eso.
En realidad, la vida
es,
pongamos por ejemplo,
una manzana.
Entonces,
uno la mira, la toca,
le hace fiestas,
la besa, le habla,
tal vez,
hasta dibuja manzanitas
imitándola.

La quiere así,
manzana,
rica, pulposa, viva,
indescifrable,
sabia.

El primer fragmento del poema comienza con una sencilla metáfora: la vida como manzana. La voz poética trata de realizar una disertación sobre la vida a través de un discurso accesible y familiar. El uso de la manzana como metáfora de la vida sirve al sujeto para expresar la relación que establece con ella; un vínculo creado por medio de la percepción sensorial (“la mira, la toca”), y que deriva en celebración (“le hace fiestas, / la besa, le habla”) e idealización (“hasta dibuja manzanitas / imitándola”). La manzana-vida es en sí misma un elemento pleno y único, poseedor del saber por sí mismo y con un engranaje propio.

Si la quieren romper,
si viene
un bicho, por ejemplo,
un yanqui hijo de puta,
para ser más precisos,
a matarla,
ya no se puede hablar
así nomás de la manzana.
Hay que matar al bicho,
es necesario
odiarlo,
destruirlo.
Es casi obligatorio
decirle hijo de puta,
decirle yanqui hijo de puta
todos los días, religiosamente
y encontrar la manera
de acabarlo.
Por amor a la vida,
simplemente.

En este segundo fragmento, y una vez establecida la naturaleza pura de la manzana-vida, se introduce el elemento disruptivo: los yanquis. Estos son cuerpos ajenos a la vida en sí que ejercitan un acto de invasión, con el fin de corromperla. En la metáfora de la manzana, estos serían los gusanos o parásitos que se introducen en ella para devorarla y pudrirla. Con la aparición de estos seres, “ya no se puede hablar / así nomás de la manzana”: la vida entra en el plano político, y se transforma en algo que debe defenderse y reivindicarse; se procede a una necesaria politización de la vida. La postura reaccionaria para Costantini es de odio e imprecación hacia el invasor, reforzada por la repetición “todos los días, / religiosamente” con la intención de transformar ese odio en un acto ritual y asimilado. Es destacable la aparición de la ciudad, que sucede en este punto, como una voluntad de concretar lo expuesto previamente por medio de su aplicación a la cotidianidad del sujeto:

En realidad
tal vez
no me he explicado bien.
Si uno tiene,
pongamos por ejemplo,
un amor, una cosa
que le anda por la piel
por todas partes.
Digamos,
Buenos Aires.
Digamos,
un octubre, un poema, una muchacha.
O digamos la esquina
de Nazca y Tequendama
los domingos, a las seis de la tarde.
(Estoy casi seguro
de que había una esquina así en Santo Domingo,
de que había un viejo,
una silla,
un cielo inverosímil,
muchachos que volvían del fútbol,
señoras apuradas,
bocinas, qué se yo
y tal vez,
hasta un tipo solitario
como yo
que miraba)
Si uno tiene un amor entonces,
eso que le camina por la piel,
decíamos,
y pasa algo,
ocurre
que viene el mal, la peste, una desgracia,
o para no ir más lejos
vienen
los marines
idiotas,
los cretinos mascadores de chicle,
odiadores de todo lo que crece
y desembarcan.
Entonces
ya no se puede hablar así nomás,
hay que matar la muerte de algún modo,
hay que pelear con rabia,

destruirlos,
salirles al encuentro como sea
y además
 decir, decir hijos de puta,
 decir marine yanqui hijo de puta,
decirlo y masticarlo
y enseñarlo a los chicos
como un rezo.
Por amor a la vida,
simplemente,
me parece.

En esta última parte del poema, que he dispuesto sin interrupciones, el poeta sitúa a la ciudad como su amor, tan intrínseca a él como la vida misma que tiene por centro el poema. Buenos Aires es el escenario que le acompaña y el epicentro de su experiencia vital. La voz poética pretende ejemplificar la magnitud del daño provocado por los “yanquis”, y se traslada al plano de lo cotidiano. Y lo lleva a cabo asociando la ciudad a las experiencias vividas en ella: lo transcurrido en Buenos Aires en un mes concreto, un poema escrito o una muchacha conocida en la ciudad (“un octubre, un poema, una muchacha”). Y finalmente se traslada a una esquina de la ciudad como un punto escogido especialmente significativo para él, que forma parte de su día a día, una ubicación espaciotemporal que es cotidiana y por serlo da sentido a su vida (“O digamos la esquina / de Nazca y Tequendama / los domingos, a las seis de la tarde”). Inmediatamente, de la ciudad de Buenos Aires se traslada a otro escenario urbano, Santo Domingo. El recuerdo de esta ciudad se superpone a la habitada a través de la imagen querida del cruce de calles. El poeta relaciona ambos rincones urbanos y va del presente al recuerdo, recogido entre un paréntesis. Recrea la esquina en Santo Domingo con los mismos atributos que la que presencia en su propia ciudad; aplica las cualidades que hacen de ese rincón un lugar especial para el poeta y que son una ráfaga de imágenes características de la cotidianidad propia de la vida urbana en comunidad: “de

que había un viejo, / una silla, / un cielo inverosímil, / muchachos que volvían del fútbol, / señoras apuradas, / bocinas, qué se yo”. Y se incluye a sí mismo en esa descripción, bajo la forma del *flâneur*, el caminante observador y testigo (“y tal vez, / hasta un tipo solitario / como yo / que miraba”).

Tras la concreción de su defensa a favor de la vida –aplicada al entorno urbano–, regresa al plano metafórico, para volver a hablar de la vida-manzana. Reivindica su odio hacia el invasor y el amor por su ciudad, como el bienpreciado en peligro. Especifica la figura de los “yanquis” cuando se refiere a ellos como “los marines”, explicitando la alusión a la ocupación política estadounidense en Argentina a raíz del poder militar que se había alzado en esos años. Y se declara en guerra e incita al lector del poema a unirse a su causa, acercando la forma discursiva del poema al ámbito moralista e instando al destinatario a decantarse por una postura política concreta, llegando a pedir que esa sublevación furiosa se transmita a las generaciones más jóvenes (“y enseñarlo a los chicos / como un rezo”). Los últimos versos, finalmente, recuerdan la justificación de esa rabia como instrumento reaccionario, algo tan sencillo como el “por amor a la vida”.

Una de las identificaciones más características –si no la que más– de la poética de Costantini que el poeta hace de la ciudad de Buenos Aires, es la de “hembra”. Al relacionar la urbe con el objeto amado de forma recurrente, muchas veces esta aparece bajo la imagen de la mujer que el poeta ama, desea y conquista. Un ejemplo de esto es el poema “Suele suceder”:

Suelo morirme a las mañanas.
Justamente a la hora
de guardar el Escarabajo de oro en el portafolios,
cuando el andén de Constitución
recibe los últimos boqueos de mi subterráneo,
y el reumatismo, que ya me perdió el respeto,
me palmea confianzudamente la rodilla

al levantarme.
Suelo morirme a las mañanas,
casi sin odio le digo no va más
a tanta cosa ardiente que me brota ¿de dónde?
y un dos, un dos, un dos,
el viejo embozarse molinetes,
el viejo insomnio trepando pasamanos,
un dos, un dos, un dos,
un poco de fatiga y la bufanda
y la piel de aguantar
hasta el dedo del jefe en mis papeles.
Y me muero.
Acudo al Equanil, recuerdo deudas,
me grito pobre tipo,
y ya me estoy tocando la calvicie,
y ya salgo a comprar bicarbonato,
me doy un tironcito a la mortaja
y chau, me quedo muerto.

Todo el poema conforma un relato de la cotidianidad. La cotidianidad de un hombre que vive inserto en la ciudad y se adecua como puede a la forma de vida que esta le ofrece. En los primeros versos el sujeto poético relata el comienzo de su día, y se sitúa en un andén del subterráneo, guardando el periódico en el portafolios al llegar a su parada. Costantini, al igual que otros poetas como Gironde o Lugones con el motivo urbano del tranvía, poetiza el subterráneo: comprobamos así que los medios de transporte se conciben como una parte imprescindible en la caracterización de la urbe y en la vida de los ciudadanos, y que cuando el poeta pretende hablar desde la ciudad o sobre ella, son un elemento característico y relevante para poder entenderla. Es interesante observar cómo existe un deslizamiento del tranvía al subterráneo cuando se trata de representar en el poema los desplazamientos urbanos. El primero es un medio de transporte urbano puramente tradicional puesto que, aunque la red de subterráneos en Buenos Aires se inauguró a principios de siglo XX, el tranvía le lleva medio siglo de ventaja. De este modo, parece ser este el transporte mayoritario en las primeras décadas

del siglo hasta su desaparición a principios de los años 60. Posteriormente, conformándose el subterráneo como medio de transporte principal, este se impone como reflejo de los avances de la modernidad. El hecho de que el poema de Costantini sitúe al sujeto del poema en un subterráneo en vez de en un tranvía, ya indica una evolución temporal y una modernización en la vida de los habitantes de la urbe.

La voz poética habla desde el tedio de la monotonía de todos los días, de su jornada laboral que se repite incansablemente. Desde este hastío se reconoce como un ser que envejece, que se marchita a causa del tiempo y de su estado anímico derivado de su experiencia vital, hasta el punto de reconocerse como muerto.

Pero ocurre que a veces,
a veces porque sí,
por primavera,
por cuento por salir
o por muchacha,
me vuelvo inteligente, solidario,
sé de pronto quién soy
y dónde piso.
Se me viene un pasado a la memoria
y me nace un futuro en la garganta,
crezco en el tiempo
y me circulo entero.
Y ya me nace la palabra hombre
y el prodigio de ser hasta el zapato
de puro estar cambiando el universo,
creyéndome y creyendo.

Sin embargo, algo perturba la decadencia del día a día. Pequeñas vivencias que, aunque parecen irrelevantes (“a veces porque sí, / por primavera, / por cuento por salir / o por muchacha”), contagian al sujeto de esperanza, fuerza y positividad ante la cotidianidad que le consume. Además, le devuelven la propia identidad, disuelta en el ir y venir urbano; característica tan propia de la modernidad y su vértigo (“sé de pronto

quién soy / y dónde piso”). Y le invade una intensa idealización del mundo, concebido como algo que puede cambiarse, y una poderosa fe en la humanidad. A partir del último verso de esta estrofa, que se encadena con el primero de la siguiente, es de este modo como dispondrá el poema, hasta la última estrofa que excepcionalmente no comienza con el último verso de la anterior:

Creyéndome y creyendo
cuando le planto un no como una casa
al jefe, al comisario, a Jesucristo,
cuando me doy en Cacho para siempre,
haciendo lo que hago, cosas, cuentos,
pateando la tristeza,
alborotando,
dando mi piel caliente,
mis dos manos,
éste soy yo venga una copa y cante,
qué tanto fin de mes ni tanta cuenta,
si el hermanito Zeus
me hace la seña del as
y voy matando

y voy matando sombras,
degollando
muñecos de aserrín que dicen dónde,
dónde nos lleva este sufrir sufriendo
y hasta cuándo

hasta cuando me saquen a tirones
de esta ciudad que es hembra
y me responde
que todo el aire es canto
y voy cantando.

Y entonces sí,
entonces sí, compadre, resucito,
siento mis pies que pisan y prometen,
se me va el reuma, el hígado, el resfrío,
ando de Costantini hasta los pelos,
digo gran puta lo que soy viviendo,
le aprieto la cintura a Buenos Aires,

le hago un hijo de sangre, canto y cuento,
y salgo a caminar con tanta vida,
con tanta cosa ardiente aquí en el pecho.

Podemos interpretar este encadenamiento como la caracterización de ese discurso que enfatiza las ganas de vivir y la alegría, y que por esta naturaleza es apresurado, intenso. Desde ese repentino éxtasis, renuncia a todo lo que le provoca esa “muerte” metaforizada al comienzo, esto es, la apatía (“al jefe, al comisario, a Jesucristo”); y al mismo tiempo ensalza las anécdotas cotidianas que le producen felicidad, como la escritura o las reuniones con los amigos jugando al truco. La angustia se despoja de cualquier sentido y se invalida. Y es en este punto donde aparece la ciudad bonaerense, como un elemento que salva al sujeto, que le muestra la alegría que también habita en ella (“y me responde / que todo el aire es canto / y voy cantando”), desde la figuración de “hembra” como una esencia pura y engendradora de vida.

Y, sobre todo, es Buenos Aires la que intensifica en el sujeto las emociones que va descubriendo a lo largo del poema. Si su discurso ya se había transformado en positivo, con la influencia de la ciudad realmente descubre el máximo alcance de su éxtasis, la verdadera resurrección de su muerte (“y entonces sí, / entonces sí, compadre, resucito”). Todo lo negativo desaparece por completo y la identidad que parecía habersele devuelto previamente se descubre en su más plena esencia ante él. Dentro de la absoluta consciencia de sí mismo, se advierte embriagado de vida y en una comunión simbiótica con la Buenos Aires responsable de ese estado. Una simbiosis poetizada como la unión más íntima entre dos seres, la sexual, que da lugar a “un hijo de sangre, canto y cuento”: nuevamente, la esencia pura del ser mismo.

Es interesante advertir en este poema el tratamiento de la ciudad como un entorno capaz de alienar al sujeto, de difuminar su identidad, y al mismo tiempo como verdadera

dadora de la misma. Únicamente a través de Buenos Aires, el sujeto toma consciencia completa de sí mismo, aunque es la vida que transcurre en ella la que al mismo tiempo la borra. Esto refleja la ciudad desde una doble vertiente que se opone y se complementa: como un escenario moderno y alienante, que somete al sujeto a sus normas como habitante y en su relación con los demás sujetos; y como algo que, siendo eso, de igual forma atrae y seduce desde la *flânerie*. Si recordamos lo comentado anteriormente, el *flâneur* observa la ciudad para poder reencontrarse con su propio yo. Un ser que habita un entorno que le seduce al mismo tiempo que le aliena, es capaz de sobreponerse a este último efecto a través de su posición como observador ajeno. Y es esto lo que sucede en el poema de Costantini. Aunque no se relate una caminata urbana, sí se toma la ciudad como punto de encuentro consigo mismo a través de la observación y la revisión de los episodios positivos que experimenta el poeta en la ciudad. Lefebvre (1978) advierte este fenómeno contradictorio y lo explica como un efecto del engranaje propio de la cotidianidad:

Alienación y desalienación se entremezclan, lejos de excluirse. Lo que libera y «desaliena» en relación a una actividad ya alienada puede resultar «alienante», y, en consecuencia, exigir otras «desalienaciones». Y así sucesivamente, en un movimiento dialéctico, es decir, hecho de contradicciones siempre resueltas y siempre renacientes. De este modo, el ocio libera y «desaliena» en relación al trabajo parcelario y abrumador, pero conlleva sus propias alienaciones, por ejemplo la pasividad y la no participación en el espectáculo (televisión, cine) o la facticidad de las sociedades de ocio», clubs y poblados de vacaciones que pretenden reencontrar la Naturaleza. De este modo, los sistemas de señales que se acumulan alrededor de nosotros facilitan la práctica cotidiana y la ensanchan; al mismo tiempo, condicionan los comportamientos, [...] alienan la vida y el deseo de escapar de la tiranía de las señales abstractas, y sin duda, no por temor al estetismo (igualmente abstracto) que impera en el mundo moderno. En cuanto a los símbolos más profundos, liberan de la abstracción, atraen, fascinan, alienan. [...] Al mismo tiempo que la imagen de la vida aporta la imagen de la mutilación; con la desalienación, ha aportado la alienación, y a la inversa. (pp. 101-102).

Aplicando el discurso de Lefebvre (1978) al poema de Costantini, podemos corroborar lo ya expuesto: es el trabajo y el horario monótono, la fatiga cotidiana, lo que aliena al poeta; mientras que la *flânerie* y la observación de la ciudad como actividad de ocio libera al poeta de la alienación y le provoca el efecto de toma de consciencia de su propia presencia en el mundo.

La óptica del *flâneur*, presente, como hemos podido advertir, en prácticamente toda la tradición de la poesía urbana, es también adoptada por Costantini. Más allá del poema “Suele suceder”, en el que esta subyace sin estar explícita, la encontramos evidenciada en otro poema, titulado “Corrientes”. Es muy relevante observar el tratamiento de la *flânerie* en este poema, puesto que esta práctica baudelairiana clásica, nacida y puesta en práctica ya en el siglo XIX, está conjugada en los términos propios de la modernidad. Una *flânerie* moderna, propia de la vida contemporánea. El sujeto poético que da voz al poema adopta el discurso del guía turístico, una figura surgida en la urbe moderna, para mostrar al lector la ciudad; su propia observación de la misma:

Los señores podrán percibir claramente sus fantasmas,
ellos suelen llegar después del medianoche,
tienen un aire ausente, vuelan haciendo eses,
lo aconsejable entonces es cederles el paso.

Si hacen un poco de silencio
podrán oír su envenenado corazón latiendo
aproximadamente junto al Politeama,
algo así como un parche de rabiosa tristeza.

Los señores podrán observar que duerme mal y poco
(sus pesadillas pueden según las noches interrumpir el tráfico).
Unos historiadores dicen que esto es herencia alcohólica,
hay quien dice recuerdos,
y hay quien menciona un nombre de mujer,
pero estas cosas realmente no tienen importancia.

El recorrido que presenta el guía turístico es la avenida Corrientes. Como si se tratara de un tour a través de la misma, la describe desde el discurso característico de esta actividad pero accediendo al plano de lo trascendente, de lo que va más allá de la apariencia. Esto genera un particular contraste entre la forma del lenguaje y el contenido del poema.

Como si se tratara de un atractivo turístico, la voz-guía muestra los fantasmas que vagan por la noche de Corrientes, así como el “envenenado corazón latiendo” de la avenida, que sitúa en la zona del Teatro Politeama. Aunque el tono del discurso es desenfadado, el poema es un recorrido por una Buenos Aires teñida de la tristeza que proyecta el sujeto. Tras otorgarle un corazón latiente a la avenida, en las estrofas siguientes se la advierte dotada de vida: la calle “duerme mal y poco”, tiene pesadillas, recuerdos o siente el enamoramiento. Así observamos que la proyección del sujeto en la ciudad no se ciñe únicamente al estado anímico; los atributos vitales, propios de un ser humano, los adopta la urbe como si se tratara de un organismo vivo. Además, por la particularidad de la forma discursiva, la voz poética trata de justificar esta transformación. Por medio de investigaciones de historiadores pretende dar veracidad al origen de la tristeza (“unos historiadores dicen que esto es herencia alcohólica”), pero dejando espacio para el mito (“hay quien dice recuerdos, / y hay quien menciona un nombre de mujer, / pero estas cosas realmente no tienen importancia”).

Una característica propia de esta calle es la angustia,
de ahí el peligro que implica el recorrerla solo,
especialmente después de ciertas horas,
con por lo menos tres ginebras adentro.

Mi obligación es alertarlos sobre el hecho siguiente:
al tocar ciertos sitios se levantan figuras
de mujeres hermosas,
miran siempre con ojos doloridos y huyen,

es casi natural en esta calle,
por otra parte
han de saber que todas están muertas,
de manera que no vale la pena tomar fotografías.

Sus principales monumentos históricos
son una vieja mesa donde ella me esperaba,
el café donde cantó Gardel, el obelisco,
y una docena de baldosas donde distintas veces
golpeó mi corazón
(yo lo solía traer arrastrando desde el centro).

El sujeto continúa describiendo la avenida Corrientes desde las emociones negativas, esta vez atribuyéndole la angustia como cualidad intrínseca, capaz de contagiarla al ciudadano solitario y nocturno. Alerta al lector desde su postura de conocedor la ciudad, de guía de la misma, sobre la presencia de fantasmas femeninos que pueden perturbar pese a su intangibilidad: continúa el ejercicio de proyección de la propia subjetividad hacia la urbe, transformando su atormentado mundo interior en un atractivo turístico. Al estar presentando una ciudad subjetivada, con una naturaleza diferente de la ciudad real, los monumentos históricos de la realidad externa (“al café donde cantó Gardel, el obelisco”) se entremezclan con los elementos clave en la memoria del sujeto [“una vieja mesa donde ella me esperaba”, “y una docena de baldosas donde distintas veces / golpeó mi corazón / (yo lo solía traer arrastrando desde el centro)”]; y esa mezcolanza es lo que acaba conformando el conjunto de monumentos que muestra el guía.

Si miran hacia allí podrán ver sus letreros luminosos,
aconsejo embobarse dulcemente al mirarlos,
si es posible vaciándose la camisa por dentro,
hasta dejar un hueco del tamaño habitual.

No pierdan ocasión de visitar los restorans con
autoservice,
gozarán de un hermoso espectáculo de gran color local,

esto es: la soledad cayendo desde el techo como
una inmensa araña
sobre azulejos, tickets, indescifrables viejas,
vino con gusto a nada,
o caras donde el tiempo se ha perdido hace siglos.
Se infiere que lo buscan sin muchas esperanzas
en el plato de sopa.

Olvidaba decir que es preferible recorrerla vivo,
aunque no deja de tener su encanto
pasarse con un tiro en la cabeza
(hay sitios económicos frecuentados tan solo por
suicidas,
los otros muertos prefieren los cabarets,
los cafetines y los sótanos.
Se han visto muertos también en juke-boxes
pero seguramente éstos deberían ser muy jóvenes).

La voz-guía turístico continúa dando indicaciones al lector, señalando hacia donde tiene que dirigir la mirada para observar uno de los mayores atractivos de la ciudad: las luces nocturnas de los letreros iluminados. Como si se tratara de un acto consciente y controlado, y no algo puramente emocional, recomienda “embobarse dulcemente al mirarlos” y dejar un espacio “del tamaño habitual” para la fascinación que producen.

A continuación recomienda a los visitantes de Corrientes pasar por los “restorans con / autoservice”, uno de los espacios urbanos que, como todos los que se mencionan en el poema, se mimetizan con su estado anímico. El contraste que mencionamos previamente se hace muy evidente en estos versos: el sujeto poético muestra la soledad que impregna el espacio mencionado, su soledad, como si fuera un atractivo urbano, un “hermoso espectáculo de gran color local”. Todo el poema es una deshumanización de los propios sentimientos, una voluntad de “ajenización” de su propio mundo interior. Por último, reconoce una diferencia entre los transeúntes de la avenida: los vivos, los suicidas y los muertos; siendo lo primero lo recomendable y lo tercero lo que caracteriza

a aquellos que frecuentan “los cabarets, / los cafetines y los sótanos” –la gente propia de la bohemia nocturna, gente “muerta” para el poeta, al igual que él mismo– e incluso los “juke-boxes”. Los dos versos finales son una muestra del humor tan característico en la poética de Costantini, que está presente también en el resto de la composición: construye un poema con una fuerte carga de melancolía tratado a través de un lenguaje humorístico, que contrasta con esa melancolía y al mismo tiempo la cuestiona o satiriza, y termina con dos versos escritos en esta clave de humor, como un gag que rebaja todavía más la carga dramática del contenido.

Este poema es, además, una muestra original del tratamiento de la ciudad como espacio social. Si bien los habitantes urbanos que incluye Costantini en el poema son fantasmas o figuras muertas, el “otro” aparece –como, por otro lado, es muy habitual en Costantini– en el lugar del receptor del discurso. Efectivamente, el poeta está presentando la ciudad, la describe de la forma particular que hemos analizado, y lo hace con uno o unos destinatarios concretos. Esos receptores están presentes en el poema y también en la ciudad, pues están compartiendo el espacio descrito al mismo tiempo que observan lo que la voz les está mostrando. Esto es una muestra más de cómo es imposible comprender la poética de Costantini sin el “otro”. Lejos de ser un ejercicio intimista, el poeta siempre proyecta su discurso hacia un receptor: como ya hemos puntualizado, no puede desligar la escritura poética de las claves de lo colectivo, lo compartido y lo social.

Costantini no es un poeta que desarrolle de forma convencional la tristeza. En la mayoría de sus poemas necesitará un contrapunto que logre derrotarla si se apropia del poema, venciendo en todo caso la ilusión y la sed de vida. Sin embargo, conforme vamos avanzando en el tiempo, la poética de Costantini evoluciona, y su experiencia en el exilio le permitirá hablar abiertamente de estos sentimientos negativos y plasmarlos

tal cual en sus creaciones. No hay nada que hiera más al poeta que la ausencia de su ciudad, y es esta tristeza la que observaremos en sus poemas del exilio, capaces de enfrentarla y poetizarla con una actitud menos esquivada. Podríamos así advertir una correspondencia con la división en tres fases que establece López Rodríguez (2012)⁵⁵ respecto a la poesía de Costantini, y que atribuye a las dos primeras una influencia idealista, mientras que la tercera, que comienza en la experiencia del exilio, refleja un desencanto ante sus ideas anteriores.

Un poema de desarraigo y añoranza a Buenos Aires es “F.M. 2”:

Se me va Buenos Aires,
se me muere
en la humareda sonsa del exilio.

Ayer no recordé una calle en Villa Urquiza.
Mañana a lo mejor todo Palermo
será un hueco de olvido.

Cuando llegue al final,
mi Buenos Aires,
¿qué guardaré de vos? ¿Un paraíso?

¿Una baldosa en la calle Nazca?
¿Un tango de Pugliese?
¿Un olor de almacén por Colegiales?
¿Un amigo?

Todo el poema gira en torno al concepto del olvido. El sujeto poetiza acerca del miedo que le produce la distancia, capaz de borrar de su mente el fuerte vínculo que mantiene con su ciudad y que le es tan imprescindible. El olvido supone una pérdida semejante al luto de un ser amado, y desde este profundo dolor se enuncia y se construye el poema. Fontanet (2002) escribe sobre el olvido en este poema:

⁵⁵ pp. 114-115.

El olvido comienza a causar estragos, se convierte en una enfermedad letal. La memoria de Costantini pelea por no perder aquellas imágenes que parecen desvanecerse, que poco a poco parecen fantasmas. “F.M.2” concluye con la pregunta aterradora con que se enfrenta cualquier exiliado [...] Los recuerdos se confunden, Costantini intenta mantenerlos vivos, pero la lucha con sus recuerdos no es suficiente. Debe quedar el registro, como si al escribir los recuerdos, éstos volviesen a tener cuerpo, reviviesen; la necesidad de comprobar que lo que se ha dejado sigue estando, efectivamente, allí (pp. 218, 219).

Cada pequeño detalle olvidado angustia al sujeto, que concibe los nimios descuidos como un anticipo y una señal del poder de la completa corrosión del tiempo (“Ayer no recordé una calle en Villa Urquiza. / Mañana a lo mejor todo Palermo / será un hueco de olvido”). Y se cuestiona hasta qué punto es capaz de ser borrada la huella de este amor cuando llegue al final de su exilio, si al regreso se encontrará una ciudad nueva e irreconocible; quizás mitificada desde la distancia (“¿qué guardaré de vos? ¿Un paraíso?”) o quizás la que todavía conserva en sus recuerdos (“¿Una baldosa en la calle Nazca?”). Por esto entremezcla los dos planos: el del recuerdo, que correspondería a los versos 4 y 5 de la última estrofa (“¿Una baldosa en la calle Nazca?”, “¿Un olor de almacén por Colegiales?”), y el del mito, al que aludirían los versos 3 y 5 (“¿un paraíso?”, “¿Un tango de Pugliese?”). El sujeto es consciente de que la nueva imagen de su propia ciudad, necesariamente distorsionada, que se está forjando en él, está compuesta por la mezcla de ambos universos. Que la evocación desde la distancia lleva inevitablemente al mito, que el intenso vínculo afectivo con Buenos Aires en la ausencia solo puede contaminar el recuerdo con lo maravilloso e irreal. La mitificación de la ciudad añorada es un rasgo característico en las poéticas del exilio. Así lo indica Fontanet (2002):

Para hacer frente a sus múltiples problemas, el exiliado utiliza como defensa la negación del tiempo presente, que queda como *prensado* entre la vida anterior mitificada y convertida en lo único valioso y la vida futura, representada por la ilusión de poder volver al país de origen: la ilusión es tanto más idealizada

cuanto mayor sea la imposibilidad de realizarla. Por eso el pasado -aunque imperfecto- surge como un escape (p. 208).

De este modo, la idealización de las imágenes recordadas se atribuye al anhelo de regresar y la incapacidad de hacerlo. El exiliado, como indica el autor, vive entre el pasado maravilloso y el futuro soñado, en el que se imagina de nuevo en su patria.

El último verso, formulado al igual que el resto en forma de hipótesis, puesto que el individuo no tiene certeza ni control sobre lo que se encontrará al regresar, resume la máxima preocupación en la reflexión que construye el poema. Más allá de la inquietud por reencontrarse con una Buenos Aires más o menos cambiada o fiel a su memoria, se pregunta si el vínculo que los une habrá trascendido y sobrevivido a todas las adversidades que supone el exilio (“¿Un amigo?”). El poeta necesita volver a encontrar la Buenos Aires cómplice, compañera de vida, que pueda reconocer y en la que pueda reconocerse como antes de su huída.

Sin embargo, el último verso también puede interpretarse desde la filia colectiva que define su poética. Del mismo modo que el amigo puede ser la ciudad misma, como he planteado, también puede aludir a la hermandad con otros individuos, a sus compañeros de militancia, a las amistades que tan importantes fueron en su vida y que marcan el sentido de su obra. Otra lectura del poema es, pues, que la inquietud final sea la de volver a encontrarse a un amigo, que al menos un lazo de fraternidad forjado antes de su marcha se haya salvado.

La temática del exilio es relevante en la poética de Costantini, y marca un antes y un después en las composiciones de los últimos años de su vida que, como

mencionamos previamente⁵⁶, López Rodríguez (2012) diferencia como la tercera etapa. El desarraigo y pesimismo característico de esta tercera fase también asoma en las composiciones tangueras y milongas –como el poema “Milonga partida en dos”–, pertenecientes a estos años.

Sin entrar en el análisis completo del poema, puesto que comparte muchos puntos con el anterior, podemos aludir al tango “Ciudad en la valija”. En él, el sujeto lamenta la transformación de Buenos Aires en una ciudad diferente, irreconocible tras el exilio, y canta la tristeza de advertir la ciudad del recuerdo como inexistente (“La bronca fue no ver cómo cambiabas, / cómo te ibas volviendo otra ciudad. / La bronca fue traerme en la valija / un Buenos Aires que ya nunca más”). La reacción ante esto es el rechazo de la ciudad nueva y la voluntad de permanecer en la recordada (“Me meto en la ciudad de la valija, / y chau, no me aparezco más”), aunque, finalmente, se vea imposibilitado de hacerlo: el sujeto queda suspendido entre ambas ciudades, la pasada y la presente, incapaz de habitar ninguna de ellas (“Esta ciudad que traje en la valija... / Ella tampoco ya me banca más”)⁵⁷. Fontanet (2002) también analiza brevemente esta composición:

En “Ciudad en la valija”³²⁹, destila rabia e ilusión por partes iguales [...] Rabia por haber sido expulsado de una ciudad que, cuando vuelva, ya será otra. Esa Buenos Aires que ya nunca más será lo que fue y que él, de todas formas, intentará mantener en su recuerdo [...] Costantini sabía que mantener a la

⁵⁶ pp. 114-115.

⁵⁷ Aquí el poema “Ciudad en la valija” completo:

I La bronca fue no ver cómo cambiabas, / cómo te ibas volviendo otra ciudad. / La bronca fue traerme en la valija / un Buenos Aires que ya nunca más. // Un Buenos Aires de color distancia, / un Buenos Aires mufa y soledad, / un Buenos Aires hecho a pedacitos, / lindo, enlunado, dulce, siempre igual. // II A esa ciudad cambiada, indiferente, / me la quieren vender por mi ciudad. / Me engrupan: aquí tiene a Buenos Aires / listo para llevar. // A mí no me la venden, ya estoy viejo / como para dejarme engatusar. / Esa ciudad, señor, es de mentira / aunque le brille la General Paz. // III Me meto en la ciudad de la valija, / y chau, no me aparezco nunca más. / Me quedo en mi ciudad de a pedacitos, / Linda, enlunada, dulce, siempre igual. // La bronca fue no ver cómo cambiabas, / cómo me iba muriendo sin parar. / Esta ciudad que traje en la valija... / Ella tampoco ya me banca más.

Buenos Aires del recuerdo, idealizada, era uno de los recursos válidos para mantenerse en pie. [...] El final es casi una resignación, la aceptación de que la Buenos Aires del sueño ya no existe, pero que es mejor, de ahí y para siempre, seguir viviendo en la Buenos Aires del exilio (pp. 194-195).

Al margen del análisis simbólico, podemos advertir en la milonga unas particularidades formales que la diferencian de los poemas de Costantini vistos anteriormente. Esta posee un ritmo y una construcción particular de su género, además de incluir el vocabulario criollo. Sobre la milonga como poema escribe Salvador (2006):

Y también esa otra tradición que se apoya en el folklore campesino criollo, en los ritmos de compás binario, desde los fandangos a las habaneras, el tango andaluz y, por supuesto, la milonga. La milonga como danza y como canción, pues casi toda la tradición gauchesca se apoya en las formas estróficas de la milonga para que sus poemas lleguen a ser cantos del gaucho payador, del héroe romántico, símbolo del carácter más genuinamente argentino. En definitiva, como señala, Blas Matamoro, «podemos decir que la milonga fue un género lírico que se convirtió en baile aceptando algunos elementos coreográficos del candombe sobre el esquema rítmico de la habanera. Esta fórmula intenta resolver la definición del tango porteño, partiendo de su necesario carácter híbrido»⁵⁸ (p. 86).

Esto, unido a lo comentado previamente sobre el tango⁵⁹, nos hace comprobar la voluntad de estos poetas sociales de rescatar las raíces de la identidad argentina, de reproducir las formas de los cantos tradicionales. Este acto los acerca al pueblo y al mismo tiempo refuerza el orgullo patrio, por medio de la imitación, como afirma Salvador (2003), del “gaucho payador, del héroe romántico” argentino.

Finalmente, tras el exilio viene el reencuentro. Uno de los últimos poemas de Costantini que supone una absoluta reconciliación con Buenos Aires tras el exilio es

⁵⁸ Salvador (2003) cita a: Blas Matamoro, “Orígenes musicales del tango”, en VVAA, *Historia del tango*, Buenos Aires, Corregidor, 1976, p. 89.

⁵⁹ pp. 96-97.

“He aquí que tú eres hermosa”. La ciudad vuelve a aparecer en el poema como el sujeto deseado, y el poeta es capaz de amarla plenamente y sin reservas:

Te toco el Rosedal,
te mordisqueo
la luna pedigüeña de Cabildo,
te pregunto soseras,
te acaricio,
dejo correr mis yemas
por la mimosa espalda de Corrientes,
con sabia lentitud
te beso Mataderos,
te busco Paternal,
te acecho,
te recorro,
te sorbo Villa Urquiza,
te cuento,
te mareo,
te soplo palabritas en la oreja,
me emborracho de vos,
te llamo hembra,
siento tu olor,
me bajo en Balvanera,
entre jadeos
te reclamo Saavedra,
te mendigo, te exijo Tequendama,
te aprieto como nunca,
te me entrego,
mientras como en un sueño
te digo amor,
te digo
ya nunca más exilio,
ya nunca más lejos de vos,
paloma, primavera, regazo,
Buenos Aires.

Podemos observar fácilmente que el poema es el relato de una relación íntima entre el poeta y su ciudad. Como si se tratara de un ser amado, el sujeto poético comparte con ella una intimidad, que va desde el plano puramente sexual (“Te toco el Rosedal, / te mordisqueo / la luna pedigüeña de Cabildo”) hasta el emocional, de complicidad (“te

pregunto soseras”). En el transcurso de los versos se puede observar una progresión de intensificación del discurso a medida que aumenta el deseo pasional, simulando el cortejo que deviene en encuentro sexual. Y el ritmo acelerado, impulsado por los versos breves sin pausas largas, ayuda a enfatizar la intensidad mencionada.

Vuelve a aparecer, como es recurrente en Costantini, la ciudad como “hembra”; término que le concede una esencia, como ya comentamos previamente, de mujer primigenia, natural, original. Esto es, para Costantini, Buenos Aires. Representa la figuración más pura de la femineidad; y con ella comparte las esferas más íntimas de su ser, a través de una conexión que ha trascendido a la ausencia del exilio. Desnudo de cuerpo y alma, el sujeto se entrega a la urbe y le proclama su amor, prometiendo que se trata de un reencuentro definitivo (“ya nunca más exilio, / ya nunca más lejos de vos”). Este es un poema de reconciliación y celebración del amor más intenso que experimenta el poeta, el dedicado a la ciudad bonaerense a la que está enraizado tan fuertemente que la distancia pierde su poder alienante. Sobre la relación entre la ciudad y el poeta que se refleja en este poema, Fontanet (2002) comenta:

Como dos amantes que se reencuentran tras largo tiempo, Costantini deja de lado las palabras y va a morder, a acariciar, a besar, a su ciudad. A quemarropa, como si la ansiedad de la espera lo hubiese convertido en un desesperado. Buenos Aires está ahí y puede olerla, tocarla, sentirla. Si antes debía abrazarla en su memoria, ahora está al alcance. [...] De esta manera se confirma, una vez más, el especial amor que el autor siente al poetizar una ciudad que, según este análisis, concentra la representación de todo lo que pertenece a su entorno y a su capacidad de comprensión. El autor retorna a Buenos Aires de la manera más amorosa posible, paradójicamente, Buenos Aires es la ciudad que lo expulsa, pero también que lo reconoce y acoge durante casi toda su vida (pp. 247).

Hemos dedicado un espacio extenso a la figura de Costantini por ser un poeta muy particular en su poética urbana. Desde un lugar considerablemente invisible, Costantini no ha sido estimado como uno de los poetas bonaerenses representantes dentro de la

línea de la poesía urbana del país. Pese a ser, sin embargo, uno de los que más la han incluido en su obra poética. Y, por encima de ello, siendo uno de los que la han observado y poetizado desde un abanico amplio de diferentes miradas: desde la ilusión y la utopía, proyectando los anhelos del ser humano; desde la vida cotidiana y la voluntad de trascenderla más allá de su simple condición de hombre; desde la decepción y la amargura de los ideales truncados; desde la *flânerie*; a través de la ácida sátira; desde la lejanía y la añoranza; desde la cercanía y el reencuentro. Para Costantini, Buenos Aires es su fuente de vida, y la ciudad no se limita a su naturaleza de escenario: es su amante, su compañera y su cómplice.

Por todo esto, Costantini es mucho más que el poeta popular que presentábamos inicialmente. Con mucha de la esencia compartida con De Lellis y otros poetas comprometidos, toma Buenos Aires para hacer de ella una ciudad única que logra atravesar el plano social para devenir en el paraíso y alimento del poeta.

1.1.6. FABIÁN CASAS Y EL BOEDO DE LOS AÑOS 90

Es curioso observar las diferentes formas que puede adoptar la poesía para hablar de la urbe. Con el paso del tiempo, las poéticas cambian adaptándose a los nuevos acontecimientos o inquietudes que surgen en el espacio ciudadano. Sin embargo, en muchos casos perdura una esencia que no puede desaparecer mientras el poeta siga habitando la ciudad. Esta sigue teniendo sus estructuras y su engranaje, que se modifican con el tiempo pero siguen heredándose y reconociéndose. Este es el caso de un poeta de finales de siglo, Fabián Casas, que, al igual que De Lellis lo hizo sobre Almagro, él poetiza sobre Boedo. Ambos son poetas barriales, y eso, con todo lo que

implica, es lo que ha perdurado. Sin embargo y, como veremos, sus formas de entender el espacio son diferentes, y van ligadas a la propia sensibilidad de su tiempo.

Con Fabián Casas nos situamos en la década de los 90, en los albores del fin de siglo XX. Bien es cierto que, desde la figura de Humberto Costantini, poeta tradicionalmente asociado a la generación de los 60, hasta Fabián Casas en la generación de los 90, observamos cierta ausencia de una tradición poética urbana como tal en Argentina.

Para comprender el sentido de la poesía urbana de los 90⁶⁰, y más concretamente la de Casas, necesitamos hacer una breve referencia a la década de los 80. Diremos que este período está fuertemente influido por la estética neobarroca, que desplaza el tema de la urbe tan presente en la poesía social y popular de mitad de siglo para desarrollar una primacía de la reflexión meta poética y todas las cuestiones que envuelven al lenguaje, por encima del espacio habitado. Como comenta García Helder (1987) con respecto a los temas que desarrolla el neobarroco de los 80:

La poesía como tema de la poesía, los poemas cuyo tema son la palabra, el lenguaje, lo dicho o lo no-dicho, el discurso, la escritura, etcétera; éstas y otras tautologías, parientes cercanas del *writing on writing*, no son propias del neobarroco sino patrimonio común de los poetas modernos argentinos, preocupados en abordar o rozar los temas de la lingüística y el psicoanálisis así como los poetas de antes abordaban o rozaban los de la filosofía y la ética. Pero si bien los neobarrocos no son los únicos en ensimismar la poesía, son los que llevan a cabo un proceso que se inició con el modernismo: el acercamiento de lo que se tiene por tipicidad española (la naturaleza barroca) a cierta tipicidad francesa postmallarmeana (la confusión de la literatura y el pensamiento de la literatura). (p. 25).

⁶⁰ La poética de esta generación trabaja en gran medida el tema urbano, especialmente en relación a la proyección social que buscamos en este capítulo. Poetas como Martín Gambarotta, Washington Cucurto o Fernanda Laguna integran, aunque de formas diferentes, la cotidianidad de sus vidas en la ciudad como sujetos sociales conscientes del otro en el mismo espacio habitado.

De este modo, la poesía urbana se difumina en estos años para volver a afianzar sus pasos con la llegada de la generación del 90, en la que las nuevas voces toman distancia con esta estética para recuperar la esencia del barrio y la cotidianidad. Existe, de este modo, una especie de superación del neobarroco y un asentamiento del neo objetivismo, del que Casas es uno de los primeros representantes. Un neo objetivismo que se basa precisamente en la recuperación del entorno y en el desarrollo de una relación con él que se reflexiona y se plasma en el poema, tratando de alejarse del artificio propio del neobarroco.

Y Casas, más allá de ser una de las voces más relevantes de su generación, es una de las máximas figuras de la poesía urbana del siglo XX. También lo es de la del presente siglo, puesto que su poética continúa publicándose en nuestros días. En consecuencia, nos tomaremos la licencia, en este apartado que está presentado como una revisión del siglo XX, de incluir algún poema recogido en su obra posterior correspondiente a los primeros años del siglo XXI.

Antes de entrar en las particularidades de la poética de Casas, es interesante revisar las características que acompañan a la poesía producida en la última década del siglo. Como he comentado, estos poetas beben directamente de la poesía de mitad de siglo XX en cuanto a su vinculación con el espacio urbano y la aprehensión de lo popular como materia de poetización, pero desde una óptica muy particular.

En primer lugar, es relevante destacar el cambio drástico en la asimilación del mundo que supone la vida de las últimas décadas. La revolución de la tecnología, internet y la cultura de masas que, aunque siempre presente, se ha disparado como una parte más de entender la vida contemporánea: todas son piezas en la configuración de una nueva mentalidad y sensibilidad que afecta a la sociedad de nuestros días, en

especial al sector más joven. Y esta nueva realidad es testificada por los poetas del fin de siglo. Estos toman la palabra y deciden estructurar su poética alrededor de las nuevas circunstancias en las que se encuentran envueltos, hablar de la urbe a través de esta cultura de masas, de la sociedad de consumo, de la revolución tecnológica. Por esto, efectivamente retoman la voluntad de los poetas de los años 50 de elaborar un discurso urbano, articulado desde la ciudad, pero introduciendo todas estas nuevas realidades.

Inicialmente, la adopción del imaginario de la cultura de masas, tan opuesta a la visión de la poesía y de la literatura en general como un arte que trasciende la banalidad que subyace en esta cultura, es tomada como una desvalorización de la nueva poesía. Tildada de práctica inapropiada y vulgar, no se acepta como una tendencia poética a tener en cuenta. Sin embargo, no sucede únicamente por este motivo; los nuevos poetas también introducirán temáticas transgresoras y socialmente inapropiadas, como la experiencia del sexo o del consumo de drogas. Finalmente, lo que es en origen una actitud disruptiva se convierte en una tendencia, pues responde a unas inquietudes generalizadas que mueven a los poetas de esta generación. Y esto implica, por consiguiente, una nueva forma de entender la figura del poeta y de la poesía.

Es muy destacable cómo se percibe la urbe y la vida postmoderna en términos de inmediatez: se vive una época que exige pensar en el hoy, borrando el recuerdo de la tradición y sin prefigurar el tiempo futuro; y esto es indudablemente un efecto de la sociedad de consumo, que reclama la necesidad de obtención de una satisfacción inmediata, saciando cualquier estímulo que impulse a gastar y a consumir lo que se nos ofrece a través de los medios de masas. La inmediatez es un rasgo característico de esta poética, siempre tratada desde la ironía y el humor del lenguaje.

De hecho, la sátira es el tono que prima en los poemas de esta década. Cualquier tema susceptible de ser poetizado pasa por el filtro de la ironía, desde la angustia existencial o la fe en el cambio de la realidad alienante, hasta los espacios del paisaje urbano que se describen. Y esta es una ironía que frecuentemente está disfrazada de una inocencia e ingenuidad que refuerza mordazmente la crítica que se propone. Otra particularidad del lenguaje es el rechazo a cualquier tipo de adecuación, en una voluntad rupturista. Esto significa que estas voces adoptan frecuentemente un lenguaje políticamente incorrecto, popular, dando cabida a una multiplicidad de posibilidades.

La tradición poética anterior, con el cambio de paradigma existencial, queda atrás, imposible de seguir. Es necesario, para estos poetas, encontrar un modo de poetizar el mundo desde un lenguaje y una forma capaces de dar cuenta de la nueva realidad cotidiana. También como un medio de cambio, de sublevación contra estas imposiciones. Si bien, como apunto, la irreverencia es una característica propia del nuevo lenguaje poético, también lo es en el modo de proyectar la vida urbana con las nuevas características ya mencionadas. Y es que estos poetas van a fijar su atención en los elementos desagradables consecuencia de la masificación y el consumismo: incluirán como materia del poema los residuos, los desperdicios, la suciedad, la basura. Tal y como apunta Caresani (2012) en su artículo: “La ciudad de los poetas y narradores de hoy —*espacio chatarra* según el revelador ensayo de Rem Koolhaas (2006)— se compone de restos, sobras, desechos, y no hay forma discernible que prometa recomponerla” (p. 114).

Esta imposibilidad de recomposición indica, además, una convivencia entre los múltiples elementos que conforman la urbe, caracterizados por su heterogeneidad. Al aceptar esta heterogeneidad se elimina la posibilidad de asunción de una verdad absoluta, puesto que hay tantas verdades como realidades coexistentes en el mismo

espacio. Esta es una característica muy presente en la poética de Casas que observaremos a través de sus poemas.

Sin embargo, no puede evitar producirse un efecto contradictorio: la heterogeneidad a la que aludimos convive con la ya mencionada sociedad proyectada como masa. No es la primera vez que nos encontramos con el concepto que ahora estamos exponiendo, si bien en la poética de los 90 se plantea de una forma diferente. Ya desde el comienzo del capítulo, con la presentación de la figura del *flâneur*, se estaba aludiendo a la masa, entendida como el conjunto de individuos cuya identidad se encuentra mimetizada y difuminada, pasando a formar un conjunto más o menos uniforme. El *flâneur*, figura interesada por los nuevos fenómenos que trae la modernidad, supo tomar esta idea y poetizarla. Así, hemos encontrado varios poemas que hablan directa e indirectamente de ella. Montaldo (2002)⁶¹ apunta sobre este concepto:

Benjamin⁶² plantea un punto muy sensible de la reflexión sobre la masa en la cultura contemporánea: la masa opuesta al intelectual [...] La masa, entonces, no es, sino que se mira o es en la conciencia de su reproducción bajo las normas de la modernidad [...] Sujeto o entidad inestable, que solo sabe actuar, la masa se constituyó tempranamente en un problema de la cultura letrada en América Latina [...] No solo se trata de “muchacha gente”; también de gente del montón, vulgar, de aquellos que “hacen masa” [...] ella es el lugar de anulación de los sujetos particulares y la aparición de algo desconocido, una suerte de fuerza, que anula a los individuos y produce algo nuevo, temible, poderoso y, quizá, aniquilador y en el cual la condición humana no necesariamente se mantiene. Así lo vieron, al menos, aquellos sujetos que hicieron de la individualidad condición de su identidad bajo la modernidad: los intelectuales (p.61).

⁶¹ Graciela Montaldo: “Sujetos y espacios: las masas hispanoamericanas y la ocupación territorial” en *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Javier de Navascués (ed.), 2002, p. 61.

⁶² Walter Benjamin, el impulsor de la *flânerie* como objeto de estudio en el arte, también estudia el concepto de masa. Como decimos, esta idea no puede desligarse de aquella, y ambas deben entenderse como fenómenos ligados: como sabemos, el *flâneur* encuentra la razón de su ejercicio en la existencia de la masa, y asimismo puede desarrollarlo gracias a las condiciones que esta imprime en el espacio urbano.

Sin embargo, en la posmodernidad la masa adquiere connotaciones diferentes. La masificación se ha acelerado y multiplicado, y esto provoca que los poetas contemporáneos se enfrenten a ella y la apelen directamente. Lo harán, además, a través de las nuevas formas en las que se figura, como hemos adelantado, y de las cuales los *mass media* y la sociedad de consumo destacan sobre todas.

Si centramos la mirada en Casas, observamos la tendencia a la heterogeneidad desarrollada junto con otras particularidades. El cuestionamiento de lo absoluto al que hacemos referencia, en Casas también afecta a la propia asimilación de sí mismo como sujeto⁶³. Es por esto que es habitual discernir una multiplicidad de voces en su discurso poético. El mismo poeta acepta y confiesa que el suyo se trata de un discurso híbrido, formado por su propia experiencia –que, por otro lado, podrían ser también muchas voces, tantas como experiencias– y las voces de referencias externas, que van desde las figuras clásicas de la literatura y la filosofía, hasta personajes nacidos en esta nueva cultura de masas. Así lo apunta Pates (2015), citando a su vez palabras de Porrúa:

La voz de Casas, por ejemplo, se teje con otras voces provenientes de la literatura y la filosofía (como Apollinaire y Joaquín Giannuzzi) y también de la cultura mediática (cómic, revistas, videos pornográficos, discos de vinilo y radio). Esto indica que las referencias a partir de las cuales construye una voz propia provienen de diferentes espacios culturales [...] Entonces, la introducción de la palabra ajena en la poética de Casas provoca una tensión con la palabra propia. De esta tensión, el resultado es una voz propia que no deja de estar formada por otras voces (los poetas norteamericanos, los filósofos, algunos elementos de la industria cultural). Esto se da, para Porrúa (2010), bajo la forma del diálogo, es decir, manteniendo cierta distancia con esas otras voces. Casas afirma que, cuando escribe, hay dos voces como mínimo: la voz propia y la voz extraña, y que elige que predomine la que le resulta más extraña. (pp. 3-4).

⁶³ En esto observamos cómo, siguiendo las palabras citadas de Montaldo (2002), Casas se observa a sí mismo desde la posición del intelectual, siendo capaz de poetizar sobre la sociedad masificada y, sin embargo, trabajando su propia subjetividad como individuo. Aunque generalmente opte por el discurso esquizofrénico, el poeta marca una diferencia entre su propia identidad –o identidades– y la identidad difuminada de la masa que deviene en no-identidad.

El diálogo, de este modo, es un eje de articulación del discurso que encontramos atravesando la obra del poeta. Un diálogo que frecuentemente da lugar al fenómeno del desdoblamiento. Y un diálogo que, al estar en permanente desarrollo es capaz de figurar la diversificación de la urbe y la sociedad modernas en una suerte de reflexión e implicación social.

Casas, natural del barrio de Boedo que siempre mantiene presente en su escritura, reivindica el espacio barrial como el lugar donde pueden acontecer cosas extraordinarias –así de hecho lo presentábamos, como poeta barrial–. En este sentido se entiende su reivindicación social, en tanto trae al poema la esencia del barrio humilde y la experiencia de habitarlo. Casas, en este sentido, también responde a la adopción de la figura del *flâneur*. Un *flâneur* moderno, que observa la vida cotidiana dando cuenta de la masificación y el consumismo, y tratando de escapar de ello a través de la escritura. En su *flânerie* suelen primar las horas nocturnas, sobre todo desde el estado de insomnio, como el momento en el que el poeta debe enfrentar el encuentro con su yo, cuando se lleva a cabo el desdoblamiento y es necesario calmar la angustia existencial y el ahogo provocado por la alienación. También se filtra, inevitablemente, la desazón del recuerdo. Como todo *flâneur*, el poeta va encajando las piezas que articulan su yo en la caminata, en una voluntad de recomponerlas.

No obstante, la poetización de la ciudad también pasa por el imaginario personal alimentado desde la infancia. No se entiende el barrio de Boedo sin todo el bagaje que le ha influido en las diferentes etapas de su vida, las de su infancia y adolescencia, y que responde precisamente a la cultura de masas que él también ha consumido en las décadas de los 70 y los 80: los iconos culturales, mediáticos, musicales o el cine, muy presente en toda su obra. La introducción de todo esto implica, por un lado, la adscripción a la tendencia de los poetas de su generación de introducir este tipo de

elementos, como he comentado previamente, en su poesía. Por otra parte, también supone un distanciamiento con la imagen tradicional del Boedo presente en poéticas de autores anteriores. Es pues el testimonio de una Buenos Aires de fin de siglo XX y principios del XXI, totalmente renovada en cuanto a su proyección en el imaginario de épocas pasadas.

Esta particular identidad de Buenos Aires que conjuga la poética de Casas es el reflejo de la contemporaneidad. Dibuja un Boedo, como digo, renovado, pero sin borrar las huellas profundas de la identidad barrial. Así lo expone Carreño (2013)⁶⁴ en su ensayo:

el Boedo de Fabián Casas tiene al menos un par de tangos que le pientan a cualquiera un lagrimón [...] cada esquina está cargada de historia y de prácticas urbanas vinculadas a la producción cultural y literaria. Boedo es una reinención de Fabián Casas (p. 105).

Es importante, pues, tener en cuenta que el propósito de esta poética no es eliminar el pasado y las raíces del territorio. Por el contrario, supone una voluntad de actualización, de testimonio de la vida en la ciudad bonaerense de los últimos años, llevando consigo un imaginario cultural que forma parte de su identidad como argentino.

Hemos mencionado previamente que Casas es uno de los primeros poetas en encarnar la tendencia neo objetivista. No obstante, en el caso del poeta, la objetividad entra en conflicto con el propio mundo interior. Si bien es cierto que encontramos una voluntad de expresar la urbe y lo que la conforma desde un punto de vista objetivo, lo que inscribiría a Casas en esta corriente. Del mismo modo esta despersonalización se ve derrotada por los fantasmas, el conjunto de voces en interacción, que cuestionan la

⁶⁴ Rubí Carreño Bolívar: “Cuestión de clases: la escuela en Zambra y Casas” en *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, Magda Sepúlveda (ed.), 2013, pp. 93-113.

posibilidad de existencia de una mirada objetiva de la realidad. Aspecto que comenta Mallol (2010) en su ponencia:

En las antípodas del materialismo, al menos del lingüístico, el realismo en poesía no es sino el fracaso mismo del decir, una constatación del hueco imposible de llenar entre las palabras y las cosas. Porque sólo en los momentos en que se deja vencer por una cierta emoción, parece ser, viene la subjetividad, siempre a mitad de camino entre lo singular y lo universalizable en el espacio del poema, a llenar de ilusión ese hueco, la ilusión de lo experimentado. (p. 6).

Una frustración en el decir de las cosas; la irrupción de la subjetividad que finalmente se impone como una muestra de que lo único susceptible de ser poetizado es lo que pasa por el sujeto, las propias vivencias. Queda truncada así la objetividad, y sobre este quiebre se elabora una poética que se focaliza en el particular entendimiento de la urbe por parte del poeta-observador. El sujeto queda relegado a un plano pasivo, es el objeto el verdadero protagonista, el que condiciona la experiencia vivencial. El contacto con el mundo externo y este universo en sí mismo es, en resumidas cuentas, la esencia de la poética de Casas. Sin olvidar, por supuesto y directamente relacionado con la primacía del referente sobre el yo, la hibridación de influencias y voces.

Mallol (2014) realiza una síntesis de las características que definen la poética del autor y que hemos tratado de revisar:

En el caso de Fabián Casas nos encontramos con una escritura que mezcla una figuración del yo, autobiográfico y autorreferencial hasta el cansancio, que perfila la imagen del poeta de un barrio que fuera secundario y además un emblema de la poética de orientación social de los años 20, el de Boedo, con una clara cultura política y literaria, un fraseo que acerca el poema al argentino hablado, y unas frases de una precisión notable. Directo hacia su objeto, estos versos suelen culminar sus escenas porteñas con una reflexión de tipo más general, pero siempre negativa o desesperanzada (p. 5).

Casas cuenta con una bibliografía poética que se desarrolla a lo largo de dos décadas. Sin embargo, su primer poemario publicado en 1988, *Otoño, poemas de*

desintoxicación y tristeza, está eliminado por el propio autor del conjunto de su obra por ser a su juicio demasiado “malo”, como él mismo declara en una entrevista:

En realidad, tengo un libro anterior que es muy malo, y cuando lo encuentro en algún lugar lo compro porque los tengo todos guardados para quemarlos. *Tuca* es el libro en el que empiezo a escribir de una manera más personal, por eso me identifico con él y no con el anterior. (Casas, 2006, p. 28).

Efectivamente, *Tuca* es la que podríamos considerar su primera obra. Publicada en 1990, comienza a expresar las inquietudes personales del poeta desde el imaginario popular adolescente, reflejo de la poética propia de un joven de veinticinco años. Por otra parte, *El salmón* (1996), pese a ver la luz apenas seis años más tarde, ya muestra una inclinación filosófica e intelectual, ligeramente más distante del enfoque barrial infantil y adolescente que articula los poemas de *Tuca*. En estos años tempranos de inicio de los 90, el poeta también está involucrado en los círculos de las revistas *18 whiskys*, que contó con dos números publicados en 1990 y 1992 respectivamente, *Trompa de Falopo*, con seis números entre 1989 y 1993, y la publicación *La mineta* circulada entre 1987 y 1990.

Abriendo el nuevo siglo, en el año 2000, publicó el poemario *Pogo*, y a este le siguieron varias obras poéticas más atravesando la década: *Oda* (2003), *El spleen de Boedo* (2003) y *El hombre de overol* (2006); todas ellas recogidas en un único tomo de poesía completa, *Horla City y otros*, editado en 2014.

Para el análisis tomaremos poemas de los poemarios pertenecientes al siglo XX, aunque introduciremos un poema urbano representativo de la poética de Casas, publicado ya en el siglo XXI.

Ubicándonos en *Tuca* (1990) y en su tendencia hacia el imaginario popular adolescente y hacia lo barrial, podemos comenzar por observar el poema que abre el

poemario y que representa una clara declaración de intenciones con respecto a la poética que va a plantear en su obra:

También tuvimos una guerra.
Ahora somos parte de Hollywood.
Ese chico con la cabeza vendada,
que antes era Roli,
dice llamarse Apollinaire.

El nombre de Roli que se bosqueja en este poema reaparece posteriormente en *Los lemmings y otros* –un libro de relatos del autor publicado en 2005– encarnando al personaje representante del mundo suburbial adolescente, de estética punk, que aúna un determinado tipo de música y cine con las drogas y el sexo. Roli, al mismo tiempo que encierra este universo rodeado por el vandalismo, también se proyecta como un fiel camarada cuyas relaciones de amistad, de identificación grupal, se articulan a través del honor y la lealtad. Esta y no otra es la identidad barrial que Casas otorga a Boedo, es la imagen del adolescente de la década de los 80 que se impregna de las influencias de esos años, con la música y el arte punk que se estaba desarrollando. Un adolescente que al mismo tiempo que consume cierta cultura descubre las drogas y el sexo como vía de escape a la realidad social y política, y que inevitablemente se encuentra envuelto en conflictos callejeros que fortalecen los lazos de hermanamiento entre los miembros de un mismo grupo.

De este modo, con la alusión al nombre de Roli está introduciendo todo el universo que representa ese nombre, todo el imaginario que compone la identidad barrial que proyecta a lo largo del poemario. En otras palabras, podríamos decir que Roli es el barrio, los miembros que lo componen.

Si comparamos poéticas barriales, vemos el cambio que sucede desde el almagreño De Lellis hasta el boedense Casas. Entre ambas poéticas podemos marcar una distancia de aproximadamente cuarenta años, no más de cincuenta. Y, sin embargo, el retrato de un barrio de estética tradicional, criollo y tanguero se ha transformado en un barrio cuya identidad se ha entremezclado con las modas, con las influencias aprendidas de los medios de comunicación que las imponen. Sin embargo, la forma de entender los vínculos sociales perdura a través del tiempo y sustenta la esencia barrial: las relaciones entre individuos en el barrio continúa basándose en la hermandad y la camaradería.

A medio camino entre De Lellis y Casas, en los años 70, Ledrut (1971) –tal cual indicábamos al comienzo del estudio–, ya alertaba sobre una degeneración de la identidad del barrio a través del tiempo:

Los barrios se disuelven o caen en desuso en ciudades de 100.000 habitantes, y, según ha podido observarse, este fenómeno tiene lugar a continuación y como consecuencia de una rápida e importante expansión demográfica. Podemos, pues, afirmar que, tanto desde el punto de vista de las relaciones sociales como desde el de las actividades colectivas, la vida de barrio atraviesa hoy una crisis especialmente aguda. La participación en las organizaciones de barrio es irrisoria... ¡cuando la hay! Sólo la vida comercial da señales de cierta intensidad (p. 146).

Si nos aferramos estrictamente a la noción de barrio tradicional, la que aún trataba de recuperar De Lellis, no podemos negar las palabras de Ledrut en su ensayo. En efecto, el barrio que poetiza Casas es un espacio corrupto –en el sentido de que ha sido heterogeneizado con otras influencias externas a sí mismo– que, como hemos apuntado, dista mucho del barrio tradicional. En cualquier caso, el barrio sobre el que escribe Ledrut a comienzos de los 70 tampoco ha alcanzado el nivel de modernización que el que retrata Casas en los 90 y posteriormente. Esto demuestra una vez más la lenta progresión de los cambios con los que la modernización configura los espacios sociales tradicionales.

Sin embargo, la identidad del barrio no es lo único que pretende mostrar el poema. Los dos primeros versos nos desplazan al universo de la cultura de masas, del cine hollywoodiense. El primer verso “También tuvimos una guerra” semeja un traspaso del mundo de la ficción cinematográfica a la realidad, una prolongación de una película que muestra una guerra, y la aserción de que en la realidad también existió una guerra; es un mecanismo mediante el cual ambos planos se colocan a un mismo nivel, difuminando los límites que los separan, y aceptando así la identificación. El segundo verso confirma precisamente esto: se explicita que la realidad ha entrado en el terreno del cine (“ahora somos parte de Hollywood”). Probablemente este planteamiento propuesto por Casas esté concebido como la forma de expresar la gran influencia de la cultura de masas en la sociedad moderna; cómo su indiscutible presencia está tan inserta en la vida de los individuos que su cotidianidad, la realidad vivencial de cada persona, está adentrándose en el terreno de lo ficcional, figurado este como un universo absorbente.

Una vez establecida esta nueva forma de entender la ciudad, el barrio de Boedo, introduce a Roli como representante del mismo, y se lleva a cabo un procedimiento relevante que es a lo que previamente aludíamos en referencia a la esencia de la poética de Casas: se produce la metamorfosis del sujeto en –y como asimismo la definía– Apollinaire. Sin embargo no es una metamorfosis que suponga una transformación de la identidad, sino la apertura de la misma. Roli no deja de ser el muchacho característico de Boedo, precisamente siendo él mismo es capaz de integrar en su propia configuración como individuo la literatura, la filosofía y el discernimiento de las esferas intelectuales. De este modo Casas efectúa una asociación impensable hasta el momento; acercando el razonamiento de los habitantes urbanos comunes, podemos decir frecuentemente marginales en su poética, al de los grandes intelectuales. Y concediendo

la posibilidad del encuentro entre ambos modos de entender el mundo. Casas (2006)

hace referencia a este planteamiento en la entrevista que hemos citado previamente:

Es que me parece un error pensar la filosofía como algo que sólo puede hacer Hegel. Yo leía cosas en la facultad que decía Schopenhauer y que las decía también mi padrino en la vereda [...] La filosofía, para mí, es volver a un lugar más atávico, a algo que podemos hacer todos. El barrio también puede ser el jardín de Epicuro, donde todos pensaban, escribían poesía, filosofía... No hay que aislar esas cosas del barrio porque es un lugar superimportante. Pero tenemos una vida de mierda, masacrada, glosada, donde tenés que vivir para comer, y si no vivís para comer, vivís para el celular, para terminar completamente dormido. Es algo que perdió ontología, que no tiene experiencia. Forma parte de un contexto social donde las personas pierden su ser, donde lo único que les queda es pegarse a una masa. (p. 28).

La cita de Casas ilustra perfectamente la propuesta de este poema. En Roli también se integra la figura de Apollinaire porque ambos comparten una misma esencia que articula al ser humano per se. Sin embargo, esta entra en conflicto con la pérdida de ontología que menciona el poeta, en este caso representada por Hollywood, que encarna un peligro para la preservación de la identidad.

Un segundo poema de *Tuca* (1990) que nos sitúa en el escenario nocturno, tan recurrente en la poesía de Casas, es “El correr del agua”:

Son las dos de la mañana
casi no hay coches
y corre un viento fresco.
Está culminando un verano que no nos
contempló.
Puedo sentir el ruido del agua
en las alcantarillas.

El poema está articulado como una descripción objetiva de la noche. Se indica la hora, se plasma lo que se ve en el paisaje –la escasez de coches–, lo que se percibe a través del tacto –el viento fresco– y por el oído –el sonido del agua corriendo a través del alcantarillado–. Esta máscara de objetivismo se proyecta también en la

representación del yo, llevándose a cabo un desdoblamiento del sujeto, que en la noche se disocia en su integridad y dialoga con las identidades en las que se disgrega. De este modo, se refiere a sí mismo desde este enfoque esquizofrénico cuando alude al nosotros. Un ejercicio que entra en comunión con el objetivismo, como digo, puesto que la voz imperante es la descriptiva, dando lugar, de este modo, la multiplicidad de identidades a una objetiva que incluye a las demás desde su mirada alienante.

Muy en consonancia con este planteamiento, en un poemario posterior, *El spleen de Boedo* (2003), aparece un poema que se articula de igual forma, pero con una mayor profundidad en su desarrollo. Este es “Brasas”:

Toda la noche caminando sobre brasas
y a lo lejos las puertas de los autos
que se cierran de un golpe.
Estás harto de la comida seriada de los aviones
y del doble que crece a costa de tus nervios
tratando de conquistar el mundo
o metabolizar el día.
Que está extraviado. La buena onda
se echó a perder hace una semana.
A los jeans mojados les crecieron hongos.
Y las palabras que elaboraste de disculpa
son las migas que deja un paranoico,
para saber cómo volver a casa.

Es interesante incluir este poema, aunque se escapa de nuestra acotación temporal, porque se puede entender como un desarrollo del anterior. El escenario vuelve a ser la noche, más bien la ciudad nocturna, y de nuevo se hace alusión a los coches como elementos del paisaje urbano percibidos a través de la *flânerie*. Sin embargo, en este poema no se intuye el desdoblamiento sino que se afirma explícitamente, y además se justifica la enajenación que da lugar al juego del doble a través de la mención de sus causas: básicamente, el intento de sobreponerse a la realidad cotidiana, a la jornada

diurna, que lo somete con su serialidad y despersonalización (“Estás harto de la comida seriada de los aviones / y del doble que crece a costa de tus nervios / tratando de conquistar el mundo / o metabolizar el día”). Del mismo modo acepta el extravío del yo como consecuencia directa de esta realidad. Es el relato del cuestionamiento y la angustia existencial, que se gesta en la caminata nocturna, en el insomnio. En los últimos versos se incluye la referencia de los jeans como un elemento propio de la modernidad, y se dibujan podridos. Y, por último, se deja intuir una reconciliación entre todas las subjetividades, asociada al estado de paranoia, como única vía de regreso del *flâneur* extraviado a su hogar.

Regresando al poemario *Tuca* (1990), un poema urbano muy particular es “Una heladera en la noche”:

Primero fue un terreno baldío.
Después vinieron los obreros
y en dos días armaron la piecita,
pavimentaron todo, pintaron las paredes.
(Pero antes era un baldío
donde nos reuníamos a fumar y mirar
revistas pornográficas).
Ahora le pusieron entre medio de los coches
una heladera roja de Coca-Cola
que tiene luz propia durante la noche.
(Durante la noche la oscuridad resplandece
contra la heladera roja de Coca-Cola.
A veces algún chico le pone una moneda
y espera su botella prometida).

El título ya indica que la descripción vuelve a producirse en la nocturnidad. Sin embargo esta pretende evidenciar un proceso temporal –la articulación misma del poema mediante los organizadores discursivos “primero, “después” y “ahora” son la prueba de que se trata de una revisión a través del tiempo–, el de un terreno descampado, virgen de urbanidad, que es sometido a una transformación con el fin de

insertarlo en el orden de cosas de la ciudad. Es una parcela sobreviviente a la urbanización, no obstante esta acaba alcanzándola y absorbiéndola. Los obreros son los ejecutores del acto, como agentes activos del proceso de urbanización. Además, es relevante la rapidez con la que esto sucede (“en dos días”), como muestra de la velocidad inherente a la construcción urbana entendida desde la contemporaneidad.

El “terreno baldío” era, además de un paréntesis de ciudad y por tanto un no lugar en la misma, el espacio donde los jóvenes encontraban su particular refugio frente a la hostilidad que les suponía el progreso. Un refugio en el que llevar a cabo las actividades heredadas de la cultura postmoderna (“fumar y mirar / revistas pornográficas”) que forjaban y reforzaban los lazos de grupo. Esto recuerda el *flâneur* observador de la escena, que superpone el recuerdo de esa adolescencia a la imagen actual, en la que el terreno, ahora asfaltado y pintado, aparece asediado por coches y “una heladera roja de Coca-Cola / que tiene luz propia durante la noche”. Esta heladera representa la colonización de la ciudad por parte del sistema de consumo, alerta y ejerciendo su poder incluso en la noche, en las horas más inverosímiles. Como la nueva forma en la que el mundo contemporáneo se concibe, imposibilitado de escapar a ella, los nuevos adolescentes la integran en su propio entendimiento de la realidad. Y, mientras que los muchachos de la evocación del sujeto todavía eran capaces de evadirse, en el presente de la observación no hay escapatoria posible; “a veces algún chico le pone una moneda / y espera su botella prometida” como muestra de la perfecta normalización de la heladera de Coca-Cola y, por tanto, de que el asentamiento de la sociedad de consumo es una realidad ineludible.

En el segundo poemario, *El salmón* (1996), también encontramos nuevos planteamientos que contribuyen a nutrir la poética urbana de Casas. Si se realiza una comparativa entre esta obra y *Tuca* (1990), podemos observar, además de una mayor

aproximación a lo intelectual y filosófico que hemos comentado previamente, una explicitación mayor de la subjetividad del individuo. Lo que previamente podía leerse por medio de una lectura interpretativa, conforme avanza su obra tenderá a expresarse con palabras en el poema. A continuación vamos a revisar dos poemas de *El salmón* (1996), “Hacia afuera” y “La partitura”, y corroborar así este procedimiento. Comenzaremos con “Hacia afuera”:

Pienso en toda la gente
que a esta hora mira televisión.
Una lluvia finísima
cae en la calle
y emerge desde el suelo
un silencio precario.
De la ventana hacia afuera
los límites de mi lenguaje
crearon un mundo
que ya no me interesa.
El pavimento mojado
refleja las luces de los autos:
rojos, verdes y amarillos
moviéndose.

La observación de la ciudad, en este caso, se produce en el espacio de la casa. La visión de la calle bañada por la lluvia y el “silencio precario” que la envuelve hace pensar al sujeto en todas las personas que habitan la ciudad, cuya actividad imperante en esos momentos de claustro es ver la televisión. Sin embargo, lo relevante del poema viene por los versos siguientes: “De la ventana hacia afuera / los límites de mi lenguaje / crearon un mundo / que ya no me interesa”; el sujeto declara de este modo que el mundo construido a través de su lenguaje que, por otro lado, se elabora en correspondencia con el mundo exterior a su casa –el paisaje urbano–, ya no le interesa. Esta actitud supone la defensa de la reinención del universo poético, de que la imagen formulada por el yo llegue a un punto en que ya no interese al poeta, quedando obsoleta,

y exija una reformulación. No obstante, la alusión a los límites del lenguaje implica que tras esos límites ya existe un mundo, un mundo objetivo que dialoga y convive con el creado por el poeta. Llegamos de este modo al cuestionamiento de la objetividad, puesto que se da por hecho que ambos mundos, el real y el creado a partir del lenguaje, por mucho que coincidan, son dos planos independientes. El poema se cierra con la figuración de los coches, tan recurrente en la poesía de Casas, a través de una imagen extraordinariamente visual: el reflejo en los charcos del pavimento de la silueta, las luces y los colores de los coches en un movimiento perpetuo.

“La partitura” es el segundo poema que vamos a observar integrado en el poemario *El salmón* (1996), y cuya novedad con respecto a los poemas analizados anteriormente radica en que va a introducirse una reflexión con respecto a lo natural:

Puestos con ropas,
golosinas, cámaras fotográficas,
zapatos baratos, anteojos de sol, etc.
Y más: personas esperando colectivos
que parten hacia lugares determinados;
trenes repletos que fuera de horario
ya no pueden representar el progreso.
El cielo, cubierto de humo,
vale menos que la tierra.
Es definitivo,
acá la naturaleza bajó los brazos
o está firmemente domesticada en los canteros.

Este poema comparte la esencia de todas las composiciones del poeta: el texto poético es de nuevo la descripción inicialmente objetiva de la vida urbana. Se enumera todo lo que el poeta ve en la calle, ejerciendo de nuevo la *flânerie*: los bienes de consumo expuestos en los escaparates de las tiendas, las “personas esperando colectivos / que parten a lugares determinados” —el hecho de definir que los colectivos tienen una ruta pactada es relevante para la conjugación de esta realidad moderna, como una forma

de recalcar la mecanización y despersonalización a la que está sometida— o los “trenes repletos”. Los trenes que son hijos del progreso, vehículos modernos, y que sin embargo desde el abarrotamiento de gente y la masificación son incapaces de representarlo, más cercamos a una imagen de precariedad. Los elementos naturales que conviven con los artificiales en la ciudad, el cielo y la tierra, pierden cualquier valor que pudieran tener originalmente, puesto que el cielo está contaminado por el humo, y la tierra, con la vida vegetal que en ella habita, queda relegada a los canteros. Lo natural está ausente de la urbe o domesticado a voluntad de los seres humanos que conforman la masa que domina este territorio artificial.

Este poema puede recordarnos a la *flânerie* de Fernández Moreno, en clave postmoderna. Al igual que este, pese a su devoción por la ciudad, era testigo del ahogamiento de la naturaleza en ella, Casas vuelve a hacer referencia a los canteros como anteriormente hizo aquel⁶⁵, a las flores insertas en medio de la ciudad. Ambos elaboran un canto a lo natural, lo recuerdan y lo reivindican en el espacio artificial que inevitablemente lo destruye. A pesar de la distancia temporal, nuevamente⁶⁶ encontramos un sentimiento común e independiente de cualquier temporalidad: se sentirá de la misma forma siempre que el poeta viva y poetice en la urbe y sobre ella, puesto que la urbe es por definición la oposición a lo genuinamente natural.

Con los últimos dos poemas hemos comprobado cómo el enunciador es capaz de enfrentar ciertos temas frontalmente. En primer lugar, el poder del lenguaje como creador del universo poético y, en segundo lugar, la negación directa del progreso

⁶⁵ “Se ahogaban en la esquina algunas flores; / a formidables tajos de colores, / abríase el asfalto humedecido” (Fernández Moreno, *Tráfago*).

⁶⁶ El paralelismo entre el reclamo de la naturaleza en Fernández Moreno y Casas es similar al de este con De Lellis en referencia al barrio, que comentábamos previamente. Mientras que en este caso la esencia de las relaciones sociales barriales es común a las dos poéticas, en el último el poeta también hereda la emoción ante lo natural, que ya estaba presente en la poesía urbana más temprana.

ligado a lo urbano por, entre otras cosas, la exterminación de la huella de lo natural. En otro poema que hemos analizado perteneciente a su poemario *El spleen de Boedo*, “Brasas”, que está escrito varios años más tarde, observamos asimismo un tratamiento más desarrollado y directo de los temas que se plantean. Este es una de las formas posibles de ver un aspecto de la evolución de la poética de Casas a través de sus obras, aunque este trabajo no pretenda introducirse en su poesía de los últimos años.

Acompañados de las muestras poéticas hemos podido confirmar el valor de Casas como poeta urbano. Un poeta observador y testigo de la modernidad, pero también una voz de protesta, enmascarada bajo ese velo de objetividad, ante lo que no está dispuesto a aceptar: la alienación y masificación de la sociedad, la reprogramación de sus inquietudes y su concepción del mundo, la artificialidad que devora lo auténtico. Casas trasciende su papel de cronista para traernos su valiosa resistencia, imposible de sucumbir a la ciudad absorbente. Y es por esto por lo que adquiere su valía como poeta de la urbe bonaerense; primeramente por la integración de la ciudad de las últimas décadas en sus poemas, y fundamentalmente por el complejo mecanismo de oposición que articula a través de sus múltiples voces. Un mecanismo que, sin una voluntad aparente más allá de la auto-reflexión, es capaz de visibilizar los aspectos de la vida moderna imperceptibles de tan integrados, pero a su vez nocivos para el encuentro con las raíces del yo.

1.2. ESPEJOS DEL YO MUJER: LA *FLÂNEUSE*⁶⁷ Y LA POETA SENTIMENTAL. INTIMIDAD Y TRANSGRESIÓN EN DOS POÉTICAS URBANAS FEMENINAS⁶⁸

Es interesante observar cómo hemos finalizado la revisión de la poética de Casas aludiendo a las raíces del yo, tema que nos va a ocupar en este capítulo. No obstante, si hemos incluido la obra de este poeta en la revisión de poéticas sociales y no a continuación, sin embargo, es debido a que, por encima de todo, Casas es un poeta social. En las poéticas que vamos a estudiar, encontraremos una predominancia del plano íntimo como el protagonista indiscutible del poema, y el otro estará presente —o no— como un elemento supeditado al yo.

Todas las poéticas, o, al menos, una gran mayoría, tienden a la reflexión íntima y a la búsqueda interior, y del mismo modo las obras de los poetas que hemos trabajado no

⁶⁷ En su libro *Flâneuse. Women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice and London* (2016), Lauren Elkin dedica unas primeras páginas a desentrañar la naturaleza de este término:

Flâneuse [flanne-euhze], noun, from the French. Feminine form of *flâneur* [flanne-euhr], an idler, a dawdling observer, usually found in cities. That is an imaginary definition. Most French dictionaries don't even include the word. The 1905 Littré does make an allowance for "flâneur, -euse". Qui flâne. But the Dictionnaire Vivant de la Langue Française defines it, believe it or not, as a kind of lounge chair. Is that some kind of joke? The only kind of curious idling a woman does is lying down? (p. 7).

Como vemos, el término es una adaptación, no recogida en los diccionarios, de la forma masculina de la palabra. En estas páginas veremos cómo la mujer va ser capaz de realizar la actividad de la *flânerie*, a aprehender y poetizar la ciudad, del mismo modo que un *flâneur*. Observar cómo la figura femenina, en el siglo XX, va a comenzar a internarse poéticamente en el terreno de lo urbano, implica el nacimiento de una nueva organización espacial: "not only changes the way we move through space, but intervenes in the organisation of space itself" (2016, p. 288).

⁶⁸ Para este capítulo, hemos escogido dos poetas cuya obra tiene relación, en mayor o menor medida, con la poesía de la intimidad, sin proponernos inicialmente el estudio de poéticas específicamente femeninas —del mismo modo que en el anterior con las poéticas sociales, que han resultado ser, por el contrario, todas masculinas—. Sin embargo, en nuestra búsqueda, hemos advertido que existe una clara diferencia entre la escritura producida por hombres y por mujeres en la primera mitad del siglo XX. Como desarrollaremos en estas páginas, la escritura intimista era el "ejercicio apropiado" para la mujer. De este modo, nos ha sido imposible encontrar poetas urbanos masculinos que desarrollen la esfera íntima como la protagonista del poema, al igual que nos lo ha sido, para el capítulo anterior, dar con poetas mujeres que escriban la ciudad desde una perspectiva sociológica. Con esto, solo nos queda advertir el modo en que los mecanismos sociales y culturales han dominado y condicionado la escritura poética en este siglo.

pueden desprenderse del inherente intimismo propio del ejercicio poético. En mayor o menor medida, los poetas parten del yo para construir el poema. Sobre la imposibilidad de aislar completamente el universo íntimo del yo en el ejercicio poético, la filósofa María Zambrano ha dedicado parte de sus reflexiones. Defiende que en el ser humano existe, al margen de la esfera racional, un plano onírico, de naturaleza mítica y fabulosa. Sobre él, Ortega Muñoz (2010), en su ensayo⁶⁹ sobre la metafísica de Zambrano, escribe estas palabras:

Un sueño del que partimos al despertar a la conciencia, un sueño en el que se da el ser, que hemos de actualizar en nuestro existir. Con esta imagen poética, Zambrano nos quiere decir que el hombre no viene al mundo *tamquam tabula rasa*, sino con una *entraña*, que se le manifiesta a la manera del sueño del que hay que despertar, no anulándolo o negándolo, ni, por el contrario, dejándose dominar por él, sino revelándolo en nuestro existir, haciéndolo germinar y florecer bajo la tutela de la conciencia despierta (p. 203).

Esta “entraña” sobre la que reflexiona Zambrano, ocupa un lugar fundamental en la poesía, porque se identifica con la naturaleza de la palabra poética y se filtra en el poema. Y es en este punto donde la autora afirma que ambas dimensiones, la onírica de la intimidad y el ejercicio poético, como recuerda Ortega Muñoz, no pueden evitar converger:

Zambrano establece que el poeta, que se encuentra entre esos dos absolutos del ser y la nada, no puede renunciar a ese hondo trasfondo, “mar de aguas amargas y profundas”, dice en otro lugar, a esa entraña que constituye los “ínferos” del alma. “Y como poeta declaradamente, y no sólo por hombre sin más, le resultan irrenunciables sensaciones y sentires, y pensares diríamos ante todo”⁷⁰ (p.222).

⁶⁹ Juan F. Ortega Muñoz: “Muerte y resurrección de la metafísica en María Zambrano”, *María Zambrano. Pensamiento y exilio*, A. Sánchez Cuervo, A. Sánchez Andrés y G. Sánchez Díaz (coords.), 2010, pp. 193-226.

⁷⁰ Cita extraída de María Zambrano: “La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente”, en *Quimera*, núm. 4 (Barcelona, 1981), p. 40.

No obstante, la poesía que busca, pese a todo, disimular la huella de la intimidad, proyecta la percepción única del poeta y la distorsiona o trata de borrar sus huellas para distanciarla –al menos, aparentemente– de la subjetividad. Las poéticas anteriores, más que cultivar el plano de lo íntimo, buscan relacionar el yo y su universo con el otro, el semejante –el ciudadano que comparte el mismo entorno y en el que el poeta se reconoce como ser social–⁷¹. Sin embargo, existen otras que no pretenden sobrepasar las barreras de la intimidad para encontrar al otro. Son poéticas que se gestan y desarrollan en el entorno propio del yo. No eligen nada que no sea a este como objeto y motivación del poema. Y, en el caso de las dos autoras que vamos a analizar, Alfonsina Storni y Norah Lange, existe un vínculo particular entre ese mundo íntimo y el urbano del exterior. Ambas poetisas tratarán de hablar sobre la urbe desde sí mismas y cada una de ellas trabajará de forma distinta la relación entre el universo interior y el urbano: mientras que primera partirá de esta poesía del yo para desafiar sus límites y explorar nuevos territorios, la segunda gestará su poesía enteramente en el perímetro de lo íntimo.

Vamos a aplicar, para desentrañar lo que estamos planteando, la segunda perspectiva trabajada en la introducción, aquella que hemos ilustrado a través de la obra de Bachelard, y la cual se focaliza en la intimidad y lo que esta abarca. Como ya hemos establecido y por lo que advertimos cuando hablamos en estos términos, la mirada que ahora nos ocupa se gesta en el terreno de la filosofía.

⁷¹ Tomando el ejemplo de Casas con el que iniciamos el capítulo vemos, no obstante, que muchos de estos poetas sociales tratan de conciliar una convivencia entre la propia intimidad y el plano del otro. Además de Casas, observamos poetisas como De Lellis, que trabaja la nostalgia en relación con la ciudad y sus gentes, o Fernández Moreno, que reflexiona sobre su propio vínculo con la urbe y los efectos que esta, y todo lo que la habita, producen en él como sujeto. Son poetisas que, para hablar de su experiencia social urbana, son incapaces de silenciar la entraña de la que habla Zambrano, las raíces del yo.

Definitivamente, la teoría bachelardiana que hemos desentrañado previamente va a coincidir con la lectura de los poemas. Aunque no podamos analizarlos tomando las palabras del filósofo, puesto que en sí mismas ya figuran una gran metáfora, las ideas de Bachelard más allá de sus imágenes nos ayudan a comprender cómo abordar el plano del yo, aplicado en este caso a las dos poéticas. Concretamente, recogeremos con especial interés todo lo desarrollado acerca de la defensa de la casa, la muralla y la fortaleza: a través de los poemas vamos a ver cómo el yo gestiona de diferentes formas la preservación de su propio universo.

Todo este entramado filosófico, sin embargo, va a enfrentarse y aplicarse a unas poéticas que, además de ser intimistas, están escritas por mujeres. Este hecho, en el contexto de las poetisas que presentamos, es especialmente relevante⁷². Así, no solo nos limitaremos a ahondar en la poesía del yo, sino que lo haremos en la del yo mujer; una figura especialmente interesante en las décadas tempranas del siglo XX.

Como decimos, el hecho de dedicar un espacio a revisar y analizar la poesía escrita por mujeres necesita de una mirada distinta a la que hemos dedicado en las páginas previas de este estudio. En el análisis de la relación entre sujeto y ciudad entrarán en juego otros factores que no han condicionado las poéticas masculinas estudiadas anteriormente, puesto que esta relación que menciono es mucho más compleja cuando hablamos de un sujeto femenino. Así, trabajar poetisas hombres del siglo XX, lo cual lamentablemente predomina en gran mayoría en este estudio por la escasez de poetisas mujeres que desarrollaron una poética urbana en este siglo –como hemos aclarado al

⁷² Tanto Storni, en 1916, como Lange, en 1925, publicaron sus primeras obras poéticas en las primeras décadas del siglo XX. Esto es relevante tratándose de poetisas mujeres, que poseían un estatus social inferior al de los hombres y su poesía se construía necesariamente de forma diferente. De este modo, las muestras de estas poetisas representan dos posturas de poesía intimista que van más allá, pues se encuentran ligadas a su condición de mujer poeta.

comienzo del capítulo—, no encierra la problemática que supone el hacerlo con poetas mujeres. En primer lugar, por el espacio que ocupaba la mujer, en este caso la mujer poeta, en esta época. A lo largo del siglo XX estos moldes se han ido quebrando, pero si ha sido así es gracias a poetas como Storni que, en un momento en que el canon era hegemónico e incuestionable, se atrevieron a tomar una posición disruptiva y desafiante.

De este modo, nos encontramos con que la poesía producida en las primeras décadas del siglo XX se engranaba a una ideología conformada y sabida; era la organización social de la época, la realidad cotidiana. En estos años, los hombres tenían la perfecta potestad para publicar sobre los temas que quisieran poetizar — siempre que no incurrieran en el terreno de lo políticamente peligroso— y en la forma en la que quisieran hacerlo, puesto que la poesía, en el plano de lo intelectual, les pertenecía. Sin embargo, la presencia de la mujer poeta era casi invisible. Si alguna mujer lograba visibilizar su escritura, era necesario que se adhiriera a un tipo muy concreto de poesía, dentro de unas pautas y límites marcados. Tal era la poesía amorosa o sentimental⁷³, a través de la cual las poetas reforzaban la figura patriarcal del hombre y acentuaban su propia condición de objeto pasivo frente a la hegemonía masculina. Ninguna otra postura era concedida a la poeta mujer: ninguna en la que pudiera autoafirmarse como sujeto ni tampoco inmiscuirse en el territorio masculino, como por ejemplo, el ámbito de lo urbano. Como afirma Delfina Muschietti (1990) en su artículo:

⁷³ La poesía sentimental se identifica con la intimista que pretendemos trabajar en este capítulo, puesto que se trata de una de sus formas. No es casualidad que las muestras de este capítulo sean femeninas, tampoco que el plano de lo íntimo les esté relegado a las mujeres: como decimos, en estos años a la sociedad no le interesa que la mujer salga de sí misma hacia el mundo exterior y esto da como resultado que la mayor parte de la poesía intimista esté escrita por ellas.

... la literatura sentimental junto a la didáctico-moralizante constituían el único campo de lectura legitimado para la mujer [...] Escribir "versos de amor" era para la mujer del 20 acatar un mandato social, inscribirse en un orden discursivo que reproduce las condiciones de producción de la voz femenina: el encierro y la sumisión [...] El encierro discursivo cristaliza de esta manera ciertas condiciones materiales de sometimiento y dependencia en el rol de la mujer argentina de principios de siglo. La mujer (se sabe, se dice y se practica) no sale de su casa, no trabaja fuera de ella (y si lo hace, está sujeta a procedimientos de extrema marginalidad), no puede disponer de sus bienes materiales ni ejercer la patria potestad sobre sus hijos, no puede votar, no puede caminar por la calle junto a un hombre que no sea su padre, marido o hermano, no puede reírse en público ni darse vuelta para mirar a nadie, no puede sino escribir "versos de amor". La escritura reproduce, entonces, la figura de un cuerpo disciplinado, vigilado entre las cuatro paredes de la casa ("el hogar"), o en las redes de un poderoso corsé normativo. (p. 91).

Es en este contexto en el que Storni y Lange van a desarrollarse como poetas. Sin embargo, como ya hemos apuntado, en el caso de la primera, y a diferencia de otras poetas coetáneas y de la misma Lange, su escritura va a resultar especialmente trascendente por la voluntad de desafiar estas imposiciones. Storni se inmiscuirá en terrenos vedados y hablará de la ciudad y de su experiencia urbana, siendo una de las pioneras en el marco de la poesía argentina.

1.2.1. ALFONSINA STORNI: LA MUJER MODERNA EN LA CIUDAD

Para hablar de Storni, partiremos de una poesía de la intimidad, sin embargo nos desviaremos hacia la apertura del yo y el descubrimiento del universo exterior, lo que supondrá el fenómeno de transgresión que destacamos.

Relacionada con este despliegue de sí misma, está la relación que establece la poeta con la ciudad de Buenos Aires. Storni nace en Suiza en 1892 y emigra a una temprana edad a Argentina, sin embargo no es hasta 1912, en su juventud y ya embarazada de su hijo, cuando llega a Buenos Aires. En ese momento de su vida, en el que comienza a habitar la ciudad, su vida se ha transformado; existe un antes y un después en su

biografía. Al poco tiempo de establecerse en Buenos Aires, comienza a publicar sus poemas —en 1916 se publica *La inquietud del rosal*, su primer poemario—, y en ellos ya se expresa esta identidad como poeta que caracteriza a Storni: la de la mujer trabajadora, madre soltera que cuestiona la adecuación social que como sujeto femenino debe acatar en esos años, y va construyendo su postura subversiva. La gran ciudad bonaerense le ofrece esa apertura al mundo, y la posibilidad de entrar en contacto con nuevas formas de pensamiento y perspectivas que no hubiera conocido en una ciudad de provincias. Darrigrandi (2008) comenta sobre la relación entre la poeta y la ciudad:

Storni le contesta al sistema patriarcal que organiza la vida social de la ciudad a través de relatos satíricos que critican la experiencia urbana de la mujer. Las voces narrativas y poéticas de Storni, acorraladas en una ciudad de hegemonía masculina, resultan, paradójicamente, en la construcción de una *flânerie*. Este modo de producción textual es uno de los medios para posicionar su subjetividad en la ciudad, el cual, al mismo tiempo, refuerza la voz denunciante de la escritora-*flâneuse* (p.1).

De este modo, vamos a observar que la poesía urbana de Storni es, en esencia, la de una *flâneuse* que logra traspasar el plano íntimo para pronunciarse como caminante de la urbe. No obstante, lejos de deshacerse del universo del yo, utiliza esta postura “para posicionar su subjetividad en la ciudad”, reproduciendo palabras de la autora.

Sin embargo, todo esto forma parte de un proceso, y siendo así encontramos dos etapas claramente diferenciadas en su producción poética. En ellas se puede apreciar un salto evolutivo tanto a nivel formal como de contenido. La primera etapa correspondería a los primeros poemarios, escritos desde 1916 con *La inquietud del rosal* hasta 1925 con *Ocre*, aunque este último deba definirse más cuidadosamente, puesto que representa más bien la frontera entre ambas etapas. De este modo, estos cinco primeros poemarios se adhieren a una estética modernista, con pinceladas postrománticas, que ahondan en la intimidad del yo. Podríamos afirmar que estos poemas entran en el perfil de poesía

femenina apropiada de la época. Sin embargo, y aunque así sea, ya desde estas obras tempranas se observan pequeños gestos de ruptura y rebeldía. Entre una mayoría de poemas estereotipados, asoman algunos en los que se introduce la sátira o la ironía como máscara de esta oposición. Rodríguez Gutiérrez (2011)⁷⁴ reconoce la ruptura que suponen estos poemarios tempranos:

una poeta rupturista y aún vanguardista emblemática sería también la Alfonsina Storni de la primera etapa, la posmodernista, y esos poemas suyos reivindicativos, feministas, en que es notoria, su (como la llamara Borges) *chillonería de comadrita*. Porque en esos textos aparece ya, para decirlo con palabras de Mattalia, «la construcción alternativa de un discurso diferente»⁷⁵. Esos poemas de Alfonsina Storni supondrían así una gran novedad, una gran ruptura, considerando la sustitución, la metáfora fundamental, que llevan a cabo estos versos: la de reemplazar la melancolía o *tristeza azul* dariana y modernista por «lo reprimido de mujer en mujer» (p. 215).

Así, Storni desde sus primeras creaciones va gestando una nueva forma de poetizar desde su lugar de mujer, lo que implica directamente la superación del modernismo y la exploración de otros territorios más próximos a la vanguardia. En el plano simbólico, establece desde un comienzo una relación de lucha entre el sujeto masculino y el objeto femenino, evidenciando así el sistema de dominio existente y el modo en el que se está ejerciendo (Muschietti, 1990). Y asimismo es capaz de trasladar este campo de batalla al escenario urbano. Una muestra de esto es el poema “Buenos Aires”, perteneciente al poemario *Languidez* publicado en 1920.

⁷⁴ Milena Rodríguez Gutiérrez: “Feminidad, vanguardia y poesía o ¿hubo alguna vez mujeres vanguardistas?” en *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*, Manuel Fuentes & Paco Tovar (eds.), 2011, p.211-221.

⁷⁵ Rodríguez Gutiérrez cita a Sonia Mattalia, “Límites y márgenes de la vanguardia: alrededor de la escritura de mujeres y de Teresa de la Parra”, *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Luis Sainz de Medrano (ed.), 1993, p. 169.

“Buenos Aires” es un ejemplo ilustrativo del uso que hace Storni de la sátira como vehículo de cuestionamiento. Primeramente, identifica la ciudad como figura masculina y la ironiza:

Buenos Aires es un hombre
Que tiene grandes las piernas,
Grandes los pies y las manos
Y pequeña la cabeza.

(Gigante que está sentado
Con un río a su derecha,
Los pies monstruosos movibles
Y la mirada en pereza.)

Sin embargo, además de los atributos masculinos marcados por la ironía, Storni introduce, como designa Moraña (2008) en su estudio, la “metáfora del mosaico cultural” (p. 74), puesto que en la ciudad convergen el pasado indígena con la aprendida cultura europea. Y del mismo modo que en ella, convergen en el hombre ambos universos:

En sus dos ojos, mosaicos
De colores, se reflejan
Las cúpulas y las luces
De ciudades europeas.

Bajo sus pies, todavía
Están calientes las huellas
De los viejos querandíes
De boleadoras y flechas.

Por eso cuando los nervios
Se le ponen en tormenta
Siente que los muertos indios
Se le suben por las piernas.

Choca este soplo que sube
Por sus pies, desde la tierra,
Con el mosaico europeo

Que en los grandes ojos lleva.

Entonces sus duras manos
Se crispan, vacilan, tiemblan,
¡A igual distancia tendidas
De los pies y la cabeza!

Sorda esta lucha por dentro
Le está restando sus fuerzas,
Por eso sus ojos miran
Todavía con pereza.

Sin embargo, el encuentro entre la tradición indígena y la influencia europea no es un mosaico pacífico: Europa en los ojos y las raíces indígenas en los pies suponen un conflicto para la ciudad-hombre que, representado de nuevo desde la ironía, opta por reaccionar desde la pasividad, mirando “con pereza”. Una reacción que esconde la inevitable batalla interna del sujeto, completamente satirizada:

Pero tras ellos, velados,
Rasguña la inteligencia
Y ya se le agranda el cráneo
Pujando de adentro afuera.

Como de mujer encinta
No fíes en la indolencia
De este hombre que está sentado
Con el Plata a su derecha.

Mira que tiene en la boca
Una sonrisa traviesa,
Y abarca en dos golpes de ojo
Toda la costa de América.

Ponle muy cerca el oído:
Golpeando están sus arterias:
¡Ay, si algún día le crece
Como los pies, la cabeza!

Además de definir el perfil masculino de la ciudad con los atributos de la fuerza y la estupidez –los pies grandes y la cabeza pequeña, tras los ojos “rasguña la inteligencia”–, también insinúa el femenino con la cualidad de la astucia, mediante la alusión a la “mujer encinta”, y los opone.

Sin embargo, si la descripción del Buenos Aires-hombre está abiertamente marcada por el tono irónico, es debido a que la voz poética es femenina. Ella observa desde su mirada marginal, y por tanto, externa, la hegemonía cultural bonaerense que construye la identidad urbana. Una identidad que, por supuesto, es masculina. En palabras de Moraña (2008):

El poder masculino en el poema radica en su enormidad, una gran identidad abarcadora y que combina influencias culturales, lo cual es la esencia misma de la ciudad de Buenos Aires. El poder femenino está mencionado al pasar, y radica en poder y resistencia que pasan desapercibidos (p. 75).

Así, podríamos afirmar que Storni pretende satirizar la preeminencia masculina reflejada en la ciudad bonaerense, otorgándole un cuerpo desmesurado e incapaz de mantenerse bajo control. Además, el hecho de que la urbe sea un sujeto masculino es, en sí mismo, un acto subversivo:

este poema resignifica, subvierte, a través de una inversión, la tradición literaria y poética, y específicamente, resignifica, subvierte, la tradición poética sobre la ciudad. En el poema de Alfonsina se establece así una personificación de la ciudad, en este caso de la ciudad de Buenos Aires, pero aquí no se trata de una personificación femenina, que es la que hallamos usualmente en la tradición literaria (no necesariamente vanguardista), sino, he aquí la novedad, de una personificación masculina (Rodríguez Gutiérrez, 2011, p. 217).

Sin embargo, no es esto lo que la autora destaca del poema, sino la relación del la poeta con la urbe. De esta composición, Rodríguez Gutiérrez (2011) destaca un sentimiento de esperanza que deja ver el deseo de que la situación se revierta:

más interesante [...] sería acercarse al tipo de relación que establece la voz poética con la ciudad, una relación que es asimismo diferente a la que el sujeto poético masculino propone habitualmente [...] el cuestionamiento de la ciudad, la crítica, pero a la vez el deseo, la esperanza, la aspiración a que cambie. La relación con la ciudad —y por extensión con el hombre— es dialéctica: se funda en el rechazo de las cosas tal y como son, y en la esperanza, en el deseo de cambio, tanto de la ciudad como del hombre. La ruptura que representa este poema de Storni supone así la propuesta de una relación subjetiva menos neurótica, más sana con la ciudad: ésta es criticada, cuestionada, ridiculizada, pero se establece hacia ella una especie de compás de espera, un deseo de cambio (p. 218).

Con estas palabras confirmamos que la asociación del hombre con la urbe llega hasta el punto de que el sentido del poema tenga una función ambivalente, aplicable a ambos. Así, la poeta critica la situación —la relación con la ciudad y con el hombre— que juzga negativa, pero sin negar la posibilidad de un futuro en el que estas circunstancias se hayan superado.

Otro de los signos más evidentes de ruptura es la apropiación de la ciudad y, a través de ella, la construcción de sí misma, de la mujer, como sujeto. Esto, evidentemente, supone una confrontación con las estructuras tradicionales, y es lo que Storni va a comenzar a introducir a partir de *Ocre*, el poemario que ejercerá de puente entre sus dos poéticas, y que fue publicado en 1925. En él comienza a desvincular su yo poético de su posición de objeto, a salir del espacio íntimo y sentimental propio de la primera poesía. Y es de este modo como va transformándolo en un sujeto activo: la poeta va a ser capaz de testificar la ciudad como una *flâneuse*, una observadora autónoma de lo urbano; actividad, por otro lado y como comentábamos previamente, vedada a la mujer. Sobre esta apertura en la obra de Storni comenta Salomone (2005):

Con máscaras o sin ellas, la sujeto femenina que se construye en *Ocre* es ya predominantemente una sujeto-mujer crítica [...] Una sujeto que a lo largo del poemario va evidenciando una nueva instalación urbana, característica de una hablante que ahora centra su interés en el entorno comunitario y en los sujetos que lo habitan (p. 178).

Respecto al acto de apropiación de lo urbano que mencionamos, podemos desviarnos ligeramente y abordar otro tipo de vínculo entre poesía y ciudad, diferente de los que analizamos en este trabajo, que nos hará comprender mejor el fenómeno que planteamos y que además nos permite establecer una vinculación entre la evolución íntima de Storni y un fenómeno puramente urbano. En ambos casos se trata de una evolución ideológica, y con ello demostramos –una vez más– en qué medida los cambios urbanos son un reflejo de los que experimentan sus propios habitantes. Hacer referencia a la transición que lleva a cabo la poeta, que va desde el espacio privado hacia el público, dibuja una similitud con la ideología del pabellón planteada por Lefebvre (1978). El sociólogo analiza la incipiente –en la década de los 70– tendencia social a elegir el pabellón⁷⁶ como modo de vida. Y a propósito de esta nueva concepción social, desentraña una serie de conceptos⁷⁷, siendo este el primero que enumera:

La apropiación del espacio en el pabellón, es decir, la socialización del espacio individual, y simultáneamente la individualización del espacio social. Esta actividad específica se realiza de forma notable: efectiva, simbólica (p. 166).

El paralelismo, observando la cita, es claro, pero se plantea en dos direcciones que se entienden “simultáneamente”, y esto es lo verdaderamente interesante. Aparentemente, en estos dos casos que comparamos, se va en direcciones opuestas. Mientras que el habitante del pabellón persigue recluirse en un espacio privado, y relega

⁷⁶ Lefebvre (1978) presenta de este modo los pabellones:

Entre las formas que asumen las excrecencias periféricas que se añaden al centro de las ciudades, cuando estos centros no han desaparecido y no han degenerado demasiado, son de todos conocidos los sectores residenciales, los .barrios. de pabellones, las recientes ciudades y barrios de bloques. Hay pocos contrastes tan evidentes y fácilmente observables como el contraste entre pabellones y nuevos barrios de bloques (p. 162).

⁷⁷ Basado, fundamentalmente, en el trabajo de Nicole Haumont, a la que alude para hablar de estos niveles que desarrolla.

a un segundo plano el aspecto social⁷⁸, en Storni identificamos la cita de Lefebvre (1978) en el sentido contrario: la poeta pretende ser parte del espacio público –la ciudad–, relegando asimismo pero no borrando su espacio íntimo. Sin embargo, es en el hecho de que ambos procesos se den simultáneamente, como comprendemos que la poética de Storni no busca simplemente la “socialización del espacio individual”, es decir, salir de sí misma; sino que este acto lleva implícito, efectivamente, el ejercicio de apropiación, de privatización hacia su propia intimidad, del escenario social urbano.

La *flâneuse* que se integra en la ciudad al mismo tiempo que la integra en sí misma, va aparecer de modo muy evidente en el poema “Versos a la tristeza de Buenos Aires”. En él, el sujeto femenino que enuncia el poema describe el paisaje urbano desde las calles de la ciudad, recorriéndola, y lo hace a través de la tristeza y el recuerdo.

Sin embargo, este no va a ser el único poema en *Ocre* donde ya se observa a la poeta *flâneuse*, que llegará a su completo desarrollo en los poemarios siguientes. El poema “Encuentro” conforma una muestra muy interesante de analizar, puesto que aún a la *flâneuse* con la mujer desafiante:

Lo encontré en una esquina de la calle Florida
más pálido que nunca, distraído como antes,
dos largos años hubo poseído mi vida...
Lo miré sin sorpresa, jugando con mis guantes.

Y una pregunta mía, estúpida, ligera,
de un reproche tranquilo llenó sus transparentes
ojos, ya que le dije de liviana manera:

⁷⁸ Lefebvre marca distintivamente la priorización del aislamiento frente a la socialización cuando habla de la vida en los pabellones:

El pabellón indica un individualismo esencial; sus habitantes quieren ante todo conservar el «yo», la personalidad privada. «La oposición entre el mundo interior y el mundo exterior da sentido al alojamiento». La imagen del pabellón corresponde a un ideal que implica un deseo de protección y de aislamiento, una necesidad de identificación y afirmación de sí mismo, una necesidad de contacto con la naturaleza, en resumen, una exigencia de aislamiento (p.163).

-¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes?

Me abandonó. De prisa le vi cruzar la calle
y con su manga oscura rozar el blanco talle
de alguna vagabunda que andaba por la vía.

Perseguí por un rato su sombrero que huía...
Después fue, ya lejana, una mancha de herrumbre.
Y lo engulló de nuevo la espesa muchedumbre.

Como podemos observar, el poema es, elaborado de una forma muy particular, un soneto al amor perdido. Sin embargo, Storni toma este recurso sabido para darle su propia forma y hacer de él algo diferente, con un tono y un mensaje transgresores y únicos. Ella se figura como paseante de la ciudad, y es en esta donde se produce el encuentro con su amor del pasado. Por otro lado, él se construye a través de retazos que juntos elaboran un retrato: pálido, distraído, ojos transparentes, dientes amarillos, una manga oscura, un sombrero y, finalmente, una mancha de herrumbre. Los atributos peyorativos como elementos destacados pueden entenderse como una forma de venganza, de proyección del rencor que encierra el yo. Además, a esta definición le corresponde, de forma intrínseca, la pérdida, puesto que a cada rasgo el sujeto se desdibuja hasta convertirse en una mancha de óxido, imagen de todo lo que ya ha pasado.

La mujer, ante la visión del antiguo amor, reacciona de un modo desafiante: “lo miré sin sorpresa / jugando con mi guantes”, y preguntándole en su indiferencia algo insolente y políticamente incorrecto (“¿Por qué tienes ahora amarillos los dientes?”). Esto implica una nueva comprensión de sí misma y de su forma de entender las relaciones sentimentales. El sujeto femenino del poema entiende la relación amorosa desde su independencia y autonomía como algo transitorio, consciente de la condición de efímera que necesariamente envuelve las relaciones modernas en la ciudad. Es por

esto que su reencuentro está marcado por la indiferencia, puesto que ya no lo percibe como un acontecimiento dramático, sino como algo cotidiano propio de la vida urbana.

Moraña (2008) escribe:

Y esa es, con la naturalidad del gesto femenino ("jugando con los guantes"), la experiencia inevitable del amor en la ciudad de la modernidad periférica: tránsito, tráfico, torbellino, pérdida [...] donde las identidades y los afectos poco tiempo tienen para su procesamiento. Los vínculos suceden en el necesario tráfico de la gente y las experiencias, y el riesgo de la pérdida del ser amado, sometido a la constante invitación, es un hecho, porque la ciudad es deseo constante, voraz. En ese paisaje ya no hay lugar para heroínas llorosas sino para mujeres que conocen el terreno que pisan. El poema contiene la esencia del descreimiento que implica necesariamente la naturaleza de los sujetos modernos, su conciencia de la fugacidad y de la necesidad de supervivencia. (p. 81).

El último verso cierra el poema y confirma lo expuesto previamente: el hombre, aparecido de entre la gente, desaparece tal y como vino, "engullido" por la muchedumbre. Y de este modo, Storni marca el fin de un episodio cotidiano sucedido en Buenos Aires, como algo casual en la vida moderna de una mujer urbana, o una *flâneuse*. Una mujer incapaz de visualizar los episodios sentimentales como antes de que la urbe, integrada en ella, transformara el modo de percibirlos.

Tras la publicación de *Ocre* con sus huellas feministas que la crítica no pasó por alto, siendo Storni tachada de varonil –por su discurso claramente alejado del rol femenino– y de chillona –sus protestas eran proyectadas como una búsqueda inútil de envalentonamiento– incluso por el mismo Borges⁷⁹, la poeta siguió evolucionando su

⁷⁹ Muschietti (1990) hace alusión a estos calificativos que dedica Borges a Storni en la revista *Proa* en el año 1925 y realiza un exhaustivo análisis sobre sus connotaciones:

Hablaba Borges desdeñosamente de "las borrosidades" y "chillonerías de comadrita que suele inferirnos la Storni". En primer término, la frase limita y aísla un sujeto plural (nos) que recibe una herida, que es atacado o agraviado (inferir) por otro sujeto (la Storni). Éste, como sabemos, también asume una voz colectiva. Se reconoce, entonces, el enfrentamiento entre dos sujetos sociales. "Borrosidades" y "chillonerías" hablan de duplicidad y contradicción, estereotipo y disonancia. Del mismo modo comadrita juega con la co-ocurrencia de dos términos (comadre/compadrito) con sus derivados verbales, que el Diccionario de la Real Academia define así: "comadrear: murmurar, chismear, en especial las mujeres / compadrear: jactarse, envalentonarse" [...] Entre el compadrito que grita y se envalentona, y la comadre que murmura

poética. Estos términos emitidos por parte la crítica que menciono, en los que no indagaré puesto que se desvían de la temática principal de este trabajo, están desarrollados más exhaustivamente en el artículo de Muschietti (1990). No obstante, sí es necesario destacar las implicaciones que llevó consigo la evolución de su obra, específicamente en lo que refiere a su crecimiento como poeta mujer. Así lo expone Mattalia (2003):

Este salto de la producción poética de Storni se elucida en dos tipos de interpretación: la que explica los cambios de su poesía en términos de una aceptación conflictiva del modelo del modernismo canónico y su posterior cuestionamiento; de allí las dos etapas de su poesía (la que transita desde el estereotipo modernista a su cuestionamiento y la ruptura a partir de la publicación de *Ocre*). Otra que enmarca este cuestionamiento en virtud del arraigo social, una especie de ascenso social que Alfonsina logra a través de la escritura, por su popularidad y por el reconocimiento de los escritores cultos. Según Sarlo⁸⁰, este cambio de Alfonsina así como su radicalización feminista son pioneros para la época e indicativos de una especie de “estadio salvaje” de la liberación femenina. Hay una especie de aprendizaje de Storni de los tics de la cultura letrada que la convierten en una escritora popular que desborda los límites del campo intelectual y la acercan a un público masivo que la vanguardia está recortando (pp. 145-146).

De este modo, es necesario entender los cambios por los que transita la poética de Storni como un reflejo de su crecimiento ideológico, y trascender el plano de lo formal o lo estilístico. Podemos leer su recorrido poético como un camino de aprendizaje como poeta y como feminista, en búsqueda de la “liberación femenina”. También, la voluntad de desmarcarse del elitismo vanguardista –aunque experimente

en sordina, se instala el chillido destemplado y de mal gusto. En este sentido está dada la fusión entre chillido-chillón, que alude a la norma estética popular: colores chillones, sonidos groseramente articulados. La Storni es, en fin, una mujer que compadrea y se envalentona, un hombre-mujer que chilla, una conventillera: la que saca violentamente los trapitos al sol y desnuda ciertos conflictos, sin respetar las cuidadas maneras burguesas. En el cruce de chillonería y comadrita puede leerse, en efecto, com-en-ti-lle-ra: la v (de varón) es la única ausente, quizás guardada como único baluarte de un territorio atacado que se resiste. Resulta sorprendente observar cómo Borges ha fusionado en esta frase las luchas sociales, económicas, culturales de la época: el enfrentamiento entre grupos (hombres-mujeres), entre clases (representadas en la inmigración y la oligarquía ganadera), entre normas estéticas (alta-popular) y proyectos culturales (epigonismo y vanguardia), (pp. 100-101).

⁸⁰ Mattalia hace referencia a Beatriz Sarlo: *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, Buenos Aires: Nueva visión, 1988, p. 81.

con las formas de vanguardia— y escribir para un “público masivo” implica la conformación de una identidad propia que percibe las nuevas formas poéticas de esos años sin adscribirse a un movimiento poético definido por unas máximas, y no por ello renunciando al éxito y al “ascenso social” que menciona Mattalia.

Las obras que confirman la ruptura de Storni con su primera poesía son *Mundo de siete pozos*, publicado en 1934 y *Mascarilla y trébol*, en 1938. En *Mundo de siete pozos* los poemas ya no tendrán la estética hermética de la poesía sentimental. La poeta, que en el poemario anterior había asomado más allá de su propia intimidad, en este saldrá totalmente. Encontraremos en él, desde esta visión hacia el exterior, una compilación de poemas urbanos denominada “Motivos de ciudad”, que conformará una mirada que engloba la urbe. Además del cambio de perspectiva en cuanto a la materia de poetización, también en estos dos últimos poemarios se observa una transgresión formal. Mientras que en las primeras obras, como comentábamos previamente, hallamos poemas de estética modernista, en estos podemos observar un cambio hacia el vanguardismo y una voluntad de experimentación estética. Aunque previamente hayamos señalado cómo Rodríguez Gutiérrez (2011) notifica un acercamiento a la vanguardia en las primeras obras de Storni, afirma su pertenencia a la misma con las últimas obras:

Entre las poetisas consideradas posmodernistas está, por ejemplo, Alfonsina Storni, quien produce, en la segunda etapa de su obra, dos libros que la crítica ha calificado de rupturistas y que han sido ubicados dentro de la escritura vanguardista, aunque hayan aparecido de modo tardío: *Mundo de siete pozos*, de 1934, y *Mascarilla y trébol*, de 1938 (p. 213).

La dualidad entre el espacio de la intimidad y el espacio público, al que la poeta trasciende, lo encontramos en el poema “Hombres en la ciudad”. En él, el “yo” poético toma la ciudad y la traslada al plano íntimo, transformándola:

Arden los bosques del
Horizonte;
Esquivando llamas,
Cruzan veloces,
Los gamos azules
Del crepúsculo.

Cabritos de oro
Emigran hacia
La bóveda
Y se recuestan
En los musgos azules

Se alza
Debajo,
Enorme,
La rosa de cemento,
La ciudad,
Inmóvil en su tronco
De sótanos sombríos.

Emergen –cúpula, torres-
Sus negros pistilos
A la espera de polen lunar.

Ahogados por las llamas de la hoguera,
Y perdidos
Entre los pétalos
De la rosa
Invisible casi,
De un lado al otro,
Los hombres...

Al contrario que en “Buenos Aires”, en este poema se le conceden atributos femeninos a la ciudad, contrariamente asimismo al imaginario establecido. El tema de la sexualidad, muy presente en la obra de Storni, reaparece en este poema para dotar a la urbe de sexualidad femenina. Siendo lo urbano un plano externo al sujeto femenino y atribuyéndole estos rasgos femeninos, Storni arrastra, mucho más radicalmente que los poemas anteriores, esa dimensión ajena a la esfera de su intimidad, desdibujando

“las distinciones tajantes entre lo público –masculino– y lo privado –femenino–”
(Darrigrandi, 2008, p. 12).

Por otro lado, la mirada que construye el poema lo hace desde una perspectiva totalizadora, como abarcando toda la urbe desde el cielo (“Se alza / Debajo, / Enorme, / La rosa de cemento, / La ciudad...”). Y desde lo alto observa a la mujer-ciudad abriéndose como una flor de cemento esperando ser polinizada, como una mujer que espera la llegada de su amante. Finalmente, en la última estrofa, observamos que los hombres recorren sin un rumbo los pétalos de esa flor, y ahí se plantea cómo el cuerpo de la mujer, en el ámbito de la intimidad, es proyectado a la esfera pública. La mujer-ciudad, poderosa por ser urbe, aguarda entre sus pétalos a los hombres que caminan perdidos, y están figurados como “gamos azules del crepúsculo” y “cabritos de oro”. Así, el poema refleja la voluntad y el deseo de la poeta, que va más allá de cualquier rol de objeto que los hombres puedan tomar, recorrer o apropiarse; de expandirse y convertirse en ciudad, salir de su encierro en el universo de lo íntimo y trascender hacia lo exterior e inabarcable.

Al poetizar lo externo, lo público, desde su posición de *flâneuse*, Storni va a experimentar una nueva forma de escribir el mundo. Una muestra de esto es el poema “Calle”:

Un callejón abierto
entre altos paredones grises.
A cada momento
la boca oscura de las puertas,
los tubos de los zaguanes,
trampas conductoras
a las catacumbas humanas.
¿No hay un calosfrío
en los zaguanes?
¿Un poco de terror
en la blancura ascendente

de una escalera?
Paso con premura.
Todo ojo que me mira
me multiplica y dispersa.
Un bosque de piernas,
un torbellino de círculos
rodantes,
una nube de gritos y ruidos,
me separan la cabeza del tronco,
las manos de los brazos,
el corazón del pecho,
los pies del cuerpo,
la voluntad de su engarce.
Arriba;
el cielo azul
aquieta su agua transparente;
Ciudades de oro
lo navegan.

En este poema la *flâneuse*, en su actividad de recorrer la ciudad, la traduce como un conjunto de imágenes fragmentadas que por su alienación logran atemorizarla en su paseo. En ese miedo advierte que el perderse en la urbe provoca que ella misma esté experimentando el fenómeno de la fragmentación (“Todo ojo que me mira / me multiplica y dispersa”). La cotidianidad urbana, con las gentes que la recorren y la atestan, la contagian de su caos y la arrastran en él, anulando su propia subjetividad. Es esa misma muchedumbre, compuesta de partes, de formas geométricas y sonidos, la que provoca que cada miembro del propio cuerpo se separe y se aisle. Sin embargo, siendo ya el yo poético un ente disperso, en los últimos versos centra la mirada en el cielo y lo percibe como un mar sereno, siendo capaz, desde su disolución corpórea, de figurarse las ciudades como barcos dorados que lo surcan. Sobre este poema comenta Darrigrandi (2008): “El espectáculo de la ciudad moderna deviene en un exceso de signos desarticulados que la *flâneuse* no puede contener y la fusión de su cuerpo con el de la ciudad se replica en su propia identidad fragmentada” (p. 13).

A través de los poemas analizados hemos podido observar la evolución de Storni en su poesía y en su relación con el entorno urbano y su propia intimidad. Mientras que en las primeras obras la ciudad está ausente y la poeta trata de resquebrajar, a través de recursos como la ironía, su lugar asignado en la poesía desde el mismo; en los últimos poemarios ya se encuentra como presencia plena en la urbe. Lejos de subscribir estos poemas a una temática típicamente sentimental o amorosa, en ellos refleja sus propias sensaciones, como la soledad, desde su posición de habitante de la Buenos Aires moderna, así como la forma en que las experimenta. Darrigrandi (2008) lo resume de este modo:

Los textos de Storni revelan a la autora como un testigo de la vida en la ciudad haciéndola parte de la crítica urbana: por un lado, desafía la *civitas* masculina al delatar las debilidades del hito de la modernización (la ciudad) y, por otro, formula un imaginario urbano propio, en el cual, se restituye la presencia de la mujer (p. 2).

Podemos concluir de este modo que la poeta cuestiona el entramado urbano masculino y trata, al mismo tiempo, de abrir la puerta a un nuevo imaginario, en el que la mujer pueda ser parte activa de la vida en la ciudad.

En definitiva, Storni poetiza su condición de mujer ciudadana en el siglo XX, y nos da la clave de lo que verdaderamente significa ser una *flâneuse*: dejar la huella única del yo en el espacio público urbano permitiendo, del mismo modo, que la ciudad traspase el cerco de la propia intimidad y la transforme.

1.2.2. NORAH LANGE: LA MUJER TRADICIONAL Y LA CIUDAD

En contraposición a Storni, y a propósito de nuestro análisis de poéticas intimistas, podemos comenzar el capítulo dedicado a Norah Lange introduciendo algo que ya

hemos perfilado previamente: su obra es, de entre la de las dos poetisas, la que más ha reproducido el modelo de poesía de la intimidad.

En el panorama de la poesía argentina, mientras que Storni, por la relevancia de su poética, es una figura destacada, Lange siempre ha permanecido en un segundo plano. Es un ejercicio interesante, pese a ello, analizar la figura de esta mujer coetánea a Storni pero completamente diferente. En efecto, ambas escriben la ciudad en los mismos años; pero lo hacen desde un posicionamiento distinto. La comparativa entre las dos poéticas es interesante de observar para un estudio de la poesía del yo femenino.

La obra poética de Lange, como decimos, está escasamente estudiada y no es habitual encontrar artículos o ensayos dedicados a ella. La explicación al hecho de que esto no suceda en el caso de Storni reside en la diferente posición que tomaron sus figuras como poetisas y su escritura como obra literaria. Mientras Storni, como hemos observado, supone una ruptura del canon y una presencia única o extraordinaria en el siglo XX, Lange nunca contradujo las normas sociales que llevaba implícitas debido a su condición de mujer. Esto devino en una obra modesta, convencional y nada destacable en su época. Sobre la identidad de ambas como “poetisas”, Sarlo (2003) llega a invalidar la figura de Lange:

Sobre Victoria y Norah ya no se hacen ironías tan fáciles como las que Borges y Raúl González Tuñón ejercitan acerca de *las poetisas*. Esta categoría no incluye a Norah Lange porque 'poetisa' no es sólo la designación de una mujer que realiza, con éxito o sin él, una práctica literaria. 'Poetisa' define valores estéticos y sociológicos, por eso puede ser aplicada a Alfonsina Storni y no a Norah Lange (p. 71).

Lange perteneció al grupo martinfierrista dominante en el panorama poético de esos años. Sin embargo, pese a ser aceptada en el grupo, mantenía una posición secundaria acomodada entre la actitud paternalista de sus integrantes. Para ellos, tales son Borges,

González Tuñón o el mismo Gironde, el que habría de ser su marido, Lange era ante todo una niña deseada que disfrutaba escribiendo versos. Por su ascendencia de familia bien posicionada, desde muy joven tomó contacto con la moda poética ultraísta que se estaba desarrollando, y desde sus primeros poemas se adhirió a ella. Este no es el caso de Storni, que dio sus primeros pasos desde un modernismo ya desplazado a comienzos de siglo por la vanguardia, y que, al contrario que Lange, procedía de una familia de clase media.

Sin embargo, pese a su influencia vanguardista, Lange no sucumbe a la ruptura ni el cuestionamiento de su condición de mujer poeta, como otras poetisas como Storni hacen. Adherida a la moralidad y las normas sociales, y desde el seno de una familia muy protectora y restrictiva, su incorporación al grupo martinfierrista y su posterior matrimonio con Gironde supusieron, en palabras de Sarlo, “casi, una prolongación del escenario armado en la casa paterna” (Sarlo, 2003, p. 73). A propósito de su relación con Gironde, podemos afirmar que fue esta la que asentó definitivamente la personalidad cautelosa de Lange, determinándola como una mujer eclipsada en todas las esferas de su vida. Así lo indica Javier de Navascués (1997) en su ensayo:

En 1928 viaja sola en un mercante a Noruega. Del viaje sale un libro extravagante: *45 días y 30 marineros*. También por entonces se enamora de Oliverio Gironde, con quien se casa en 1943. Para aquella fecha la presencia de Gironde ya había determinado para siempre el destino humano y literario de Norah Lange. Parece como si la estrella de Norah a partir del encuentro con Gironde se desdibujara en medio de su generación (p. 420).

Por lo tanto, si en el viaje marítimo en solitario podemos intuir cierta muestra de independencia, no pasa mucho tiempo hasta que cualquier posibilidad de obtención de la misma se ve frustrada con su relación y matrimonio con Gironde. En lo que refiere a sus circunstancias como poeta, podemos afirmar que el peso de este poeta en el panorama vanguardista fue clave para velar la identidad poética de Lange.

En correspondencia con esto, es interesante destacar, en lo que refiere a la invisibilidad de Lange en el círculo de poetas vanguardistas, el especial carácter misógino que identifica a este movimiento. Así lo plantea Rodríguez Gutiérrez (2011), aludiendo asimismo a palabras de George Yudice:

Y es que, como ha recordado George Yudice, con la excepción de la argentina Norah Lange y de la peruana Magda Portal, apenas hay nombres de mujeres dentro de las vanguardias latinoamericanas y, hasta fechas relativamente recientes, no se concebía, tampoco, que debiera considerarse el aspecto de la identidad sexual en el examen de esta literatura de ruptura. Escribe Yudice en este sentido: «la crítica literaria suponía que la mujer poco tenía que ver con la ruptura»⁸¹. Llega a hablar el crítico de la misoginia de las vanguardias y es cierto que podría hacerse un rastreo, a la manera de Simone de Beauvoir, por los diversos manifiestos de vanguardia, y encontrar elementos que corroboran este punto de vista, comenzando por aquel «hombre, todo un hombre, un hombre entero», que pedía Huidobro en su «Manifiesto Total» (pp. 211-212).

Este puede ser, efectivamente, uno de los motivos fundamentales por los que Lange se advierte como una presencia femenina aislada y extraña en la vanguardia; una poeta mujer entre un grupo compuesto en una mayoría absoluta por hombres. También, esta falta de integración de la mujer en el movimiento favorece el poco desarrollo y la falta de crecimiento de la poética de la misma, juzgándose una “aficionada” en vez de una poeta situada al mismo nivel que el resto de integrantes. Por último, si las circunstancias vitales de Lange le conducen a adoptar una postura pasiva y continuamente escudada por una figura masculina, sentirá que su marginalización dentro del círculo poético es su lugar natural y adecuado, así como los temas sobre los que trata y el poco riesgo que adopta su escritura.

De este modo, Lange escribe desde una postura confortable y resguardada, infantil, y a partir de estas características se plasma su retrato de la ciudad. Podemos observar de

⁸¹ Rodríguez Gutiérrez cita a George Yudice, «Las vanguardias a partir de sus exclusiones», *Carnal knowledge: Essays on the Flesh, Sex and Sexuality*, Pamela Bacarisse (ed.), Tres Ríos, Pittsburgh, 1992, p. 184.

qué forma definimos su escritura y cómo se opone a la de su marido Girondo. Siendo ambos poetas vanguardistas, este basa su poética en la experimentación y la exploración de los límites del poema, mientras que Lange utiliza las imágenes vanguardistas para encerrarse en una escritura socialmente adecuada y alejada de cualquier modo de transgresión. Para él, la ciudad es un territorio heterogéneo, observado de múltiples formas y recorrido como viajero; para ella, la ciudad es un espacio acotado que asemeja más bien un paisaje, porque carece de profundidad y nunca llega a explorarse.

En sus poemas urbanos incluye la temática amorosa, pero desligada de cualquier connotación sexual; y desde una visión del amor como algo inasible y lejano, distanciado de la materia del cuerpo. El formato poético vanguardista, lleno de imágenes y símbolos que escoge de un imaginario intencionadamente pueril, favorecen esta disipación de los sentimientos que puedan resultar incómodos. Opuestamente a lo que poetiza Storni, Lange construye sus poemas desde una mirada ingenua e infantil. Fernández Greene (2018) sostiene que este entramado se conforma como una estrategia de la poeta para encontrar su lugar dentro del círculo vanguardista plenamente masculino, aprovechando el papel de “musa” que se le había asignado en el mismo:

While the avant-gardes of Buenos Aires strove for innovation in art and literature, their progressive attitude did not extend to new modes of thinking about conventional gender roles. Lange was able to open a space for herself as a writer by creating a girl-woman persona to negotiate a place within the avant-garde fraternity for both her art and her way of living [...] Contending with the muse role the avant-gardes appointed to her, Lange also played up the girlish qualities of beguiling innocence and playfulness (p. 80).

Es con todas estas características como Lange ejercita su voz poética, como podemos comprobar, inevitablemente intimista. Sus poemas se construyen desde ese yo pueril y melancólico, pulcro por su desentendimiento de la corporalidad, y no sobrepasan sus propios límites. Es una poética radicalmente íntima.

Es necesario, en este punto, recurrir a la casa de Bachelard y sus formas de defensa. Previamente hemos hablado⁸² de los refugios del yo, de la ciudad fortaleza. Hemos distinguido entre dos tipos de fortaleza: la natural, que tiene forma redonda y está asociada al refugio materno, lo orgánico y lo telúrico; y la artificial, que es angular y su función es puramente defensiva. Tratando de desentrañar ambas figuraciones, podríamos definir la fortaleza natural como el refugio del yo en el laberinto de la propia intimidad, mientras que la artificial sería la protección de la “integridad interior”, como denomina Durand (2005). Con ambas interpretaciones se observa claramente la diferencia entre ambos conceptos, y podemos aplicarlos en nuestro análisis.

Efectivamente, he retomado este punto de la filosofía bachelardiana para relacionarlo con esta característica vital y poética de Lange. En la predilección de esta por gestar su poesía desde un posicionamiento confortable para sí misma, vemos inevitablemente la combinación de ambas fortalezas. La natural, que se advierte de forma más evidente, por su elección de permanecer en el “vientre” de la protección familiar –antes del matrimonio y posteriormente perpetuada por Gironde, como hemos conformado citando a Sarlo (2003)–. El desentendimiento de la realidad⁸³ y la perpetuación de un universo simbólico infantil no evolucionado, son una muestra clara de que Lange está sumida en la inmensidad de su propia y hermética intimidad, refugiada tras una fortaleza circular. Sin embargo, no reconocer que en este fenómeno también está presente la fortaleza angular, sería obviar la causa de su existencia: la actitud evasiva de Lange no se entendería si no estuviera motivada, consciente o

⁸² Pp. 45-46.

⁸³ El desentendimiento de la realidad en referencia a la negación de las pasiones, al hecho de evitar mostrar una postura u opinión propia; en definitiva, a la voluntad de mantenerse aislada en un mundo gestado para ella –sin embargo, no por ella– y sin intención de cuestionamiento del mismo. Ese mundo privado, creado y adquirido en la infancia, que se convierte en su íntima fortaleza natural, la que designa Bachelard.

inconscientemente, por una necesidad de protección de su “integridad interior” (Durand, 2005). Durand (2005), estudiando a Bachelard, no deja de advertir que, como podemos suponer, ambos tipos de fortalezas se implican mutuamente y se confunden:

Bachelard no consigue nunca discernir completamente de la quietud interior y protegida de la ciudad el aspecto polémico y defensivo de la muralla. Además, se niega a este análisis en nombre de «la llamada de los contrarios que dinamizan los grandes arquetipos»⁸⁴, constatando que el arquetipo de la casa, fuertemente terrestre, registra las llamadas celestes del régimen diurno de la imagen: «La casa bien arraigada gusta tener una rama sensible al viento, un desván que tiene ruidos de hojas»⁸⁵. Nosotros añadiremos que la casa que abriga es siempre un albergue que defiende y protege, y que continuamente se pasa de su pasividad a su actividad defensiva [...] es muy difícil, en un contexto imaginario de la muralla o de la ciudad, discernir las intenciones de defensa y las de intimidad (p. 159).

Esta mutua implicación se evidencia en la poética de Lange por ser un reflejo del entramado de su intimidad. Sin embargo, la ciudad -como elemento externo a ella- va a suponer la grieta por donde entrar en contacto con lo que va más allá de los límites que la cercan.

Si nos focalizamos, en relación al tema que nos ocupa, en su poesía urbana, observamos que esta se traduce como la figuración del espacio abierto en oposición a la reclusión del hogar familiar, como apunta Mendiola Oñate (2001) en su ensayo: “La ciudad que plasma Norah Lange en sus poemas surge, en buena medida, como antinomia a la cerrazón espacial y preceptiva del hogar paterno, y, en consecuencia, como espacio de liberación de la palabra poética” (pp. 161-162). En definitiva, la urbe es, puntualizando de un modo figurado, una puerta abierta a su encierro interior que, sin

⁸⁴ Cita a Bachelard en *La poética del espacio*, p. 63.

⁸⁵ *Ibíd.* En la edición que trabajamos (Ed. Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2000): “A la casa bien cimentada le gusta tener una rama sensible al viento, un desván con rumores de follaje” (p. 63).

sobrepasarla, le permite ver una realidad fuera del mismo, que existe y disfruta contemplando.

Precisamente a propósito de la observación de otras posibilidades más allá de la intimidad, Sierra (2014)⁸⁶ afirma lo siguiente en su estudio sobre Norah Borges:

Aunque [...] la mujer *flâneur* sea una especie de difícil existencia debido al hecho de que la mujer, por la mayor parte, continúa aún siendo un objeto de exhibición en la esfera pública, es evidente que en las representaciones de Norah Borges, como así también en el caso de escritoras contemporáneas con quienes Norah tuvo una relación estrecha como Norah Lange y Silvina Ocampo, hay una intensa inflexión sobre este rol de la mujer como una construcción visual masculina y un desafío de tal objetivación al explorar formas alternativas de mirar y observar (p.).

De este modo, vemos cómo Lange no se incluye, a diferencia de Storni, en el minoritario grupo de mujeres *flâneuse*, sin embargo se confirma esa inclinación a distanciarse de ser una “construcción visual masculina” para preguntarse acerca de otras posibilidades de constituirse como sujetos femeninos.

En su primer poemario, *La calle de la tarde*, publicado en 1924 a la edad de veinte años y prologado por Borges, ya aparecen referencias a la urbe bonaerense siguiendo la estela de los poetas ultraístas, como el mismo Borges. Un ejemplo perteneciente a este poemario es el poema “Amanecer”:

En el corazón de cada árbol
se ha estremecido la medianoche.

La noche se desmenuza
en lenta procesión de niebla.

Todas las tardes terminan su cansancio.

Los letreros luminosos duermen

⁸⁶ Marta J. Sierra: “Espacios diferentes: las cartografías imaginarias de Norah Borges” en *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crisis en América Latina*, Marta J. Sierra (ed.), 2014.

el asombro de sus colores
y anticipan la contemplación de cada pobre.

En toda esquina vigila el sueño
y es tu recuerdo la única pena
que humilla la altivez de las aceras.

Lejos, el primer mendigo,
traiciona el portal donde ha dormido.

Y la ciudad se abre como una carta
para decirnos la sorpresa de sus calles.

Esta muestra de la poesía más temprana de Lange ya nos indica que, desde un comienzo, la poeta va a reproducir un estilo de poesía cercano a la vanguardia. De este modo, podemos observar en los versos una gran influencia vanguardista: en primer lugar, destacamos la tendencia a la descomposición del paisaje (“en el corazón de cada árbol”, “la noche se desmenuza”, “y anticipan la contemplación de cada pobre”). Los elementos que conforman el espacio urbano se advierten como partes individuales o fragmentos, rasgo ultraísta que ya pudimos observar plenamente desarrollado en Girondo. Por otro lado, las imágenes dominan la visión de la ciudad nocturna, y a través de ellas adquiere su sentido; como poema vanguardista, la ciudad se poetiza sin descripciones ni adjetivos, atendiendo a aquello que la metáfora sugiere para completar el significado. Y se apodera del poema una sensación de pesadez y somnolencia (“en lenta procesión de niebla”, “todas las tardes terminan su cansancio”, “en toda esquina vigila el sueño”). En la última estrofa encontramos una imagen que refuerza la adscripción a la vanguardia: la urbe se despliega sobre sí misma como si fuera un sobre que aguarda una carta capaz de “decirnos la sorpresa de sus calles”.

Centrándonos en la urbe y su relación con el espacio privado, observamos que la ciudad se describe a través de imágenes relacionadas con lo cromático (“los letreros

luminosos duermen / el asombro de sus colores”) y es mencionado el sentimiento de nostalgia (“y es tu recuerdo la única pena / que humilla la altivez de las aceras”), que hace de la composición, en efecto, un poema intimista: la ciudad es contemplada –no experimentada– desde el propio sentimiento. La última estrofa, que marca la transición de la noche al día, cierra el retrato del amanecer urbano concediéndole a la ciudad, como hemos mencionado, la cualidad de sorprendente en ese proceso del despertar del día, tras una serie de imágenes –aunque vanguardistas– escuetamente descriptivas y de escasa profundidad. Sin embargo, Mendiola Oñate (2001) reconoce en la última estrofa del poema lo apuntado previamente sobre la utilización por parte de Lange de la ciudad como un motivo representante de zona de amplitud frente al encierro del hogar, a través de la imagen de la carta que se abre frente al yo poético y lo sorprende con su visión. En cualquier caso, el motivo principal que envuelve al poema en relación con la ciudad es el asombro y la sorpresa, encontrándose literalmente presentes ambos términos, que genera en la voz poética la contemplación del paisaje urbano.

Aunque Lange ya poetiza la ciudad en *La calle de la tarde* (1924), dedicará la mayoría de sus poemas a ella en su segunda obra poética, *Los días y las noches*, publicada en 1926.

Un poema en el que la ciudad se figura como escenario donde se produce la espera del sujeto activo masculino por parte del pasivo femenino, es “Calle”:

He vuelto a la calle ahondada de esperas
rezando ausencias que ya no serán más.
Calle poblada de voces humildes,
¡cuán cerca la hora en que él me querrá!

Sobre la tierra sumisa de ocasos,
pasaste a mi lado como un madrigal.
Toda la dicha se estuvo en mis ojos,
y fue leve cansancio la emoción de tu voz.

Calle: mi verso pronto irá hacia ti
honrado de emociones, como un abrazo
que anticipa olvido y soledades.

A la calle dirige en la primera estrofa la emoción por la llegada del amante e introduce el motivo religioso “rezando ausencias”, que implica una actitud de recogimiento y ensimismamiento. Desde el comienzo, la voz poética adopta una postura distante y focalizada en su mundo interior. La emoción en el amante, por otro lado, está representada como “leve cansancio”. Mientras que la felicidad del encuentro en la mujer está contenida en los ojos, representación de carácter pasivo, en el hombre se encuentra activa a través de la voz. Además, este se aparece ante el yo poético como un madrigal, representante de lo clásico y lo cortés. La ciudad en este poema se figura sumisa, sometida a los ocasos y como escenario pasivo mimetizado con la voz misma. Vuelve a ser, de este modo, un acompañamiento o una forma de materializar la propia emoción del yo, la cual es, correspondiendo a una poética de la intimidad, el elemento dominante y central del poema. En la estrofa final, es el verso, que no el yo —que en ningún momento sale de sí mismo—, el que realiza la acción de ir a la calle como el presagio de un nuevo abandono.

Como podemos observar, nada en este poema hace pensar en un gesto rupturista: el sujeto femenino ocupa su lugar de sometimiento y lo traduce en materia lírica, contagiándolo a la ciudad.

Un último poema de Lange interesante de revisar es “Versos a una plaza”. En él vuelve a atisbarse la urbe como terreno de liberación para la poeta:

La tarde muere como una eremita.
Sobre la espalda de la noche
el cielo se estremece apretado de estrellas.

La noche crispada y lenta
se apega a los faroles,
pequeños y suaves como una luna nueva.
Plaza: sobre tu umbral de sombras
su voz sube como una letanía
al silencio verde de tus árboles.
Los caminos son temblores de dicha
bajo la llamarada azul de tanto cielo.
La ciudad se rompe bruscamente
contra el regazo de tus esquinitas verdes.

Comienza el poema, como también estaba presente en el anterior, con un motivo religioso –la eremita–, sacralizando así el paso del día a la noche. En los versos siguientes se describe la noche, y lo hace en términos de mansedumbre: “el cielo se estremece”, “la noche crispada y lenta”; e incluso estos atributos se contagian a los elementos que habitan en el espacio nocturno, como los faroles “pequeños y suaves”. La sacralización de la noche llega a su punto más álgido con la recurrencia de nuevo a otro elemento religioso, como es la letanía. En el poema, la voz de la noche, que asciende hacia el follaje de los árboles de la plaza, tiene forma de letanía, de rezo suplicante. Los caminos de la plaza representan la dicha del sujeto femenino pero a través del temblor, y lo único que toma fuerza en el poema es el cielo que, finalmente, se figura como una llamarada que quiebra la ciudad contra “el regazo de tus esquinitas verdes”, en referencia la plaza. Sin embargo, el punto de tensión que asoma al final es rápidamente sofocado, con este último verso que atribuye una connotación marcadamente infantil a través de la imagen del “regazo” de la plaza y el uso del diminutivo “esquinitas verdes”. Como previamente se mencionó en relación al trabajo de Mendiola Oñate (2001), es posible extraer del poema una relación entre ciudad como ámbito de distensión en oposición a la casa en la que se recluye la poeta, con la visualización de la plaza como terreno de “dicha” y el cielo como un impulso de libertad que llega a romper

“bruscamente” el espacio urbano, imposible de contenerlo, aunque tal impulso llegue a paliarse en el último verso.

Si ahondamos en el análisis, podemos leer el poema atendiendo a los recursos propios del vanguardismo que adopta Lange. El elemento más destacado es la personificación de la noche a través de imágenes que remiten a la corporalidad (“sobre la espalda de la noche”), y es esta noche-mujer la que reza la letanía que asciende entre la naturaleza urbana de la plaza (“su voz sube como una letanía / al silencio verde de tus árboles”). Las metáforas que componen la personificación poseen un tono ultraísta, y este retrato nocturno sugerido se entrelaza con el del paisaje urbano: la mujer-noche y la ciudad se apoderan simultáneamente del poema, y es la primera como sujeto la que ejerce dominio sobre el espacio y los elementos que lo componen (“La noche crispada y lenta / se apeg a los faroles”, “Plaza: sobre tu umbral de sombras / su voz sube como una letanía / al silencio verde de tus árboles”). El sometimiento que impone la noche sobre la ciudad culmina con el temblor del suelo, derrotada la urbe por la “llamarada azul” del cielo nocturno. Finalmente, la personificación culmina en la imagen de la ciudad quebrada en el regazo mismo de esa mujer-noche.

Más allá del final, si recorremos el poema de principio a fin, no podemos evitar leerlo en su conjunto como una oración religiosa. Parece que el escenario urbano no es sino una forma de materializar el rezo, el atardecer como metáfora que le da sentido. Esto implica de nuevo que la ciudad se ha interiorizado, se ha integrado en la subjetividad del sujeto, y ya no podemos hablar de un escenario sino de una formulación de la emoción misma; en definitiva, es un espejo del yo.

A través de este último poema somos testigos de hasta qué punto Lange persigue la adecuación respecto a las normas sociales. Más allá de que la mayoría de sus composiciones líricas carezcan de acción y especial originalidad, puesto que responden a la escritura femenina de la época, observamos cómo, en el momento en el que puede asomarse un acto de fuerza susceptible de caer en el peligro de no ser conveniente, Lange lo reprime y reconduce con imágenes religiosas o infantiles. Esta censura de sus textos también pasa por un exhaustivo ejercicio de borrado que Sarlo (2003) puntualiza:

... la falta de arrojo en las imágenes; el continuo trabajo de borrado que demuestra su poesía [...] Así escribe una mujer que quiere ser poeta pero quiere también seguir siendo aceptada. Lo que Norah borra es todo lo que puede poner en cuestión su respetabilidad postadolescente y juvenil; borra lo que la mirada social de los padres no debe leer. El ultraísmo le da la irrestricta libertad de las imágenes. Norah la usa en su esfuerzo de tapar lo inconveniente, y en ese esfuerzo puede leerse todavía el trabajo de la censura. (pp. 77-78).

En el trabajo de restricción e infantilización incide Fernández Greene (2018), y lo entiende como una forma de desentenderse de ciertos yugos sociales en lo personal y en lo artístico:

Rather than dispel the image of herself as a girl-woman, Lange deliberately cultivated the persona in life and within her work [...] I contend Lange's girl-woman persona embodies play as a dissimulated means of diminishing society's constraining limits on female behavior and artistic creation [...] Emblematic of the avant-garde way of life, play engendered a heterotopias of artistic creation where the imagined intertwined with the real. In this way, Lange exploited ambiguity in her life and art to upend expectations of the female artist and her creative process. (p. 83).

En su ensayo, la autora trabaja la figura de Lange en relación con Foucault y su concepto de heterotopía. Es interesante el estudio de la poeta en estos términos y, como apunta Fernández Greene, plantear el hecho de que este característico posicionamiento entramado por Lange sea una forma de desligarse –“upend”– de las expectativas que recaen en la mujer artista. La autora desarrolla este planteamiento regresando al círculo

vanguardista y su atmósfera enteramente masculina y misógina, en la que Lange habría “manipulado satisfactoriamente las restricciones del género para encontrar su lugar”:

My analysis of each work reveals the various heterotopias that appear in the texts as literary manifestations of the heterotopia that Lange created for herself as a female writer in a fraternity that tried to position her on the margins of the clan. I contend that Lange consciously developed a girl-woman persona in order to overcome gender dynamics that would have relegated her to a marginal role in the avant-garde movement. As the only female avant-garde writer in Argentina at the time, Lange embodied two contrasting feminine imageries that conformed to and challenged societal expectations of female sexuality and creativity. In this way, Lange provides an example of how a woman artist successfully manipulated gender constraints to find her place within the male-dominated avant-garde (Fernandez Greene, 2018, pp. 99-100).

A través de los ensayos que estudian la figura de Lange podemos indagar en la constante necesidad de adecuación de su obra, sea por una necesidad de encajar en el círculo poético o con la voluntad de escapar del juicio social por el hecho de ser mujer y autora, diluyendo una personalidad que pudiera resultar conflictiva.

En definitiva, la obra poética de Lange, pese a estar adherida al discurso convencional y no suponga una muestra destacada ni rupturista como en el caso de Storni, es interesante de analizar y nos da la necesaria perspectiva, en el presente estudio, de la escritura urbana de la mujer en las primeras décadas del siglo XX. Con Lange hemos analizado una obra puramente íntima, que no experimenta más allá de sus propias emociones, y que se registra en el modelo de la poesía sentimental femenina de esos años: Lange representa el terreno lírico de la mujer socialmente aceptado en relación con lo urbano. Un espacio que, como hemos analizado, pasa por tomar la ciudad como escenario del universo íntimo femenino, y a integrarla en el mismo. Lange no es una *flâneuse*, no recorre las calles como Storni, no se las apropia. La urbe es un terreno vedado que las poetisas tardarán unas décadas en ocupar sin entrar en conflicto con la aceptación social y de la crítica.

Es interesante terminar este capítulo dedicado a Storni y a Lange comparando más de cerca ambas poéticas. A lo largo de nuestro recorrido hemos observado cómo cada una de ellas ha desarrollado su particular forma de poetizar la ciudad, y hemos tratado de relacionarlas. Sin embargo, es en este punto en el que los encabezados de ambos apartados cobran sentido: la intención de titular el de Storni con la frase “la mujer moderna en la ciudad”, y paralelamente el de Lange con “la mujer tradicional y la ciudad”, no es arbitrario. Ambas presencias establecen una relación con la urbe; la primera llega a formar parte de ella, a integrarse “en la ciudad”, mientras que la segunda se mantiene como observadora. Por esta razón no podemos sino separar ambas esferas, la de la ciudad “y” la de la propia poeta, su subjetividad. También es intencional la forma escogida para designar a ambas autoras, a pesar de parecer contradictorio: Storni es una poeta cuyas primeras obras todavía se nutren del modernismo y, aunque podamos reconocer en su producción una evolución formal y estilística con el paso del tiempo, su poética sí posee un corte más tradicional que la de Lange. Aún así, hemos decidido denominarla como “moderna”. Por el contrario, para referirnos a Lange hemos escogido el término “tradicional”, a pesar de ser una figura inscrita plenamente en el movimiento vanguardista, y desarrollar toda su obra en torno a él. Storni encarna a la mujer “moderna” porque es una presencia que desafía los límites de lo permitido, tanto a nivel humano como poético, y de alguna forma se adelanta a su época. Lange es una poeta vanguardista y sin embargo es “tradicional” porque sus esferas vital y artística se mantienen en una línea plenamente adaptativa a los requerimientos sociales, como tradicionalmente se espera de la mujer como poeta y como ser humano.

La mayor diferencia entre ambas en su postura en relación al espacio tiene que ver con el nivel de implicación: Storni ejerce un rol activo, Lange pasivo. Y, por supuesto, de igual modo sucede en el plano de su condición como sujeto femenino: Storni escribe

para hacer de la ciudad un espacio abierto y propio para la mujer, del mismo modo que lo es para el hombre; Lange permanece espectadora y dedica sus reflexiones a motivos íntimos alejados de cualquier controversia.

Lo que las une, sin embargo, va más allá de los diferentes estilos y épocas en las que escriben su poética. Ambas, aunque a diferentes niveles, persiguen un acercamiento al plano del “otro”, la ciudad que no les pertenece. Storni se desprende de los rasgos modernistas y se apropia de la ironía como arma para lograr alcanzar terrenos vedados, y experimenta con la vanguardia en sus últimas obras. La poesía de Lange nace y crece en el seno vanguardista, y trabaja la imagen y la metáfora para hablar asimismo del paisaje urbano y las emociones que se derivan del contacto con él y su contemplación. También, asimila un rol infantil e ingenuo que logra hacer pasar desapercibida su poética en un ambiente de dominio masculino. Como vemos, ambas recurren a sus propios mecanismos para expresar aquello que de otro modo no hubiera sido bien visto o permitido. La intimidad que tiene lugar en la obra de ambas poetisas, porque es la base fundamental de la que parten siendo poetisas femeninas, se enfatiza o se disipa a conveniencia; con mayor o menor riesgo, desafiando o no desde su identidad de poetisas, ambas poetizan la ciudad e imprimen la huella de su propia escritura.

1.3. BUENOS AIRES MÍTICO. DOS MITOLOGÍAS DE LA CIUDAD

Entre la poetización de la urbe como espacio íntimo o como espacio social, siempre ha convivido una tendencia alternativa, que se distancia singularmente: la del mito. Esta, a diferencia de las mencionadas, no trabaja la ciudad como escenario suscrito al plano de lo real; persigue apropiarse de ese espacio y transformarlo, de modo que en el poema se plasme una urbe proyectada, irreal –utópica–.

Hemos aludido previamente al vínculo que puede existir entre la ciudad mitificada y la íntima. El proceso de mitificación requiere que el espacio sea llevado al plano de la intimidad, para que sea posteriormente la subjetividad del individuo quien, según sus propias ideas o ideales, reconstruya la urbe y la cristalice como mito. La relación entre intimidad y mitología la observaremos en la revisión de los poemas de los dos autores escogidos para trabajar este tipo de poética: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar⁸⁷.

Esta tendencia a la creación de ciudades míticas se registra desde épocas tempranas y en todas las civilizaciones, pues siempre ha existido una voluntad del poeta, en su propósito de poetizar la ciudad, de privarla de sus defectos o imperfecciones y trabajar sobre sus virtudes, elevándola en belleza y sublimándola. Si reflexionamos sobre este fenómeno, veremos que es el proceso más común en la tradición poética en referencia a cualquier temática: perseguir la belleza sobre todas las cosas. Entrado el siglo XX latinoamericano, superando etapas más inmersas en este objeto —como es el Modernismo, que alcanza tan solo las primeras décadas del siglo— observamos que la belleza deja de ser el centro único del poema. Sin embargo, la creación de ciudades míticas seguirá a través del tiempo, y los poetas continuarán persiguiendo proyectar la urbe ideal, independientemente de épocas o corrientes. En el caso de la ciudad de Buenos Aires, la motivación para la creación de una mitología es la búsqueda de una alternativa a la realidad social argentina, como apunta Santamaría (2002) en su ensayo⁸⁸:

⁸⁷ Ambos autores elaboran una mitología de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, mientras que Borges le dedica toda su obra, Cortázar establece una relación entre ella y otras ciudades más allá de Buenos Aires —en concreto París—. Esto será un factor determinante para entender la naturaleza del proceso mítico de Cortázar, y al mismo tiempo encontrar que la mitificación en cada poeta es un fenómeno necesariamente diferente.

⁸⁸ Laura Santamaría: “El espacio urbano en *La red* de Eduardo Mallea” en *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Javier de Navascués (ed.), 2002, p.287-299.

El proceso de mitificación de sus habitantes y lugares comienza en el siglo XX y, en los años 30, la ciudad que se debate entre la modernidad y vanguardia, como ha estudiado Sarlo, conoce una serie heterogénea de ensayistas (Scalabarini Ortiz, Martínez Estrada, Borges) que recurren a la interpretación histórica para buscar remedio a los males de la nación (p. 287-288).

La Historia, como vemos, es relevante para comprender las mitologías urbanas. Más allá de ser el reflejo de los cánones poéticos en las diferentes épocas, por el gran peso que adquiere en el proceso mismo y las motivaciones que llevan a cabo la mitificación. Hemos apuntado, en las aproximaciones teóricas⁸⁹, que el mito se sustenta sobre unos grandes pilares: la memoria, directamente unida a la Historia, y la universalidad. La memoria trae consigo una herencia, vivencial y cultural, que los poetas del mito toman como materia para su creación⁹⁰. La universalidad, por otro lado, es el paso siguiente a la apropiación histórica. Una vez rescatada esa herencia, que con el paso del tiempo se cristaliza como una mitología en sí misma, el poeta trasciende los límites de la idealización íntima para atribuir al mito un alcance universal, y así hacer del mismo un lugar común al resto de individuos, que pueden identificarse con él y asimismo apropiárselo.

Cervera Salinas (1992) reflexiona acerca de la atracción que ejerce la ciudad, germen del mito, sobre los poetas, y la asocia con el recuerdo y la contemplación:

La ciudad, con su geométrica reducción al plano abstracto de líneas entrecortadas, ejerce sobre el individuo «ciudadano» un poder de absorción y sometimiento casi paralelo al que sobre ella produce una mirada distante y abarcadora: la del recuerdo, la de la contemplación alejada. Dejarse vencer por su enorme y poderoso poder de atracción o procurar dominarla instalándose

⁸⁹ p. 48.

⁹⁰ Es relevante destacar que existe una mayoría de poetas del mito que conciben el pasado como utopía. Esto implica que toda la herencia cultural estará presente y formará parte activa del proceso de mitificación. Uno de estos poetas que rescatan y elevan el pasado, como veremos, será Borges con la ciudad de Buenos Aires.

en una perspectiva favorable y liberadora, pueden ser dos modos de concebir su canto, dos modos de tentar su fundación. El concepto panorámico del poema de la urbe se sustenta en modalidades literarias cercanas al retrato pictórico y al fenómeno de la narración, y es característico de los espíritus proclives a la distancia, a la observación y, por ende, a la pintura descriptiva. Inversamente, un sentido de ósmosis y permanencia en la materia «ciudadana» obstaculiza y niega toda tentación de dibujo o de trazado, y únicamente permite desarrollar las capacidades para el canto o para el pensamiento como exaltación o como lamento meditativo (p. 347).

Esta delimitación de los factores e implicaciones que intervienen para que un individuo lleve a cabo su fundación –“el poder de absorción”, en palabras de Cervera Salinas, que genera la “mirada abarcadora” a la urbe, que se activa por medio del recuerdo– evidencia dos formas en las que los poetas van a moldear su mito. Encontraremos, en la revisión a las ciudades míticas, figuraciones que elevan la urbe como un espacio maravilloso que envuelve al sujeto. Sin embargo, a menudo la imagen retratada se ubica en una época pasada, lo que provoca que el poema devenga un “lamento meditativo” desde el recuerdo. Por tanto, veremos que la nostalgia es un elemento fundamental en las poéticas que trabajan el mito urbano.

Podemos resumir el proceso de la siguiente forma: el poeta parte del ejercicio íntimo y subjetivo, y a través de él busca en la memoria histórica motivos que activen su propia idea del mito y que al mismo tiempo sean lugares comunes para el colectivo social. Estos motivos ejercen de puente entre el yo y el otro, y permiten que un fenómeno inicialmente íntimo sea compartido e incluso pueda formar parte de las ideologías de otros individuos.

1.3.1. BORGES Y BUENOS AIRES

Uno de los autores más reconocidos por su poética sobre el mito de la ciudad, representante indiscutible de este fenómeno poético, va a identificarse al mismo tiempo

con la corriente vanguardista, sin que ambas prácticas entren en disputa. Estamos refiriéndonos, como hemos presentado previamente, a Jorge Luis Borges.

Más allá del tema del mito, estudiar a Borges en la actualidad y, más concretamente, analizar su relación con Buenos Aires, es una tarea poco novedosa. Sin embargo, cuando el objetivo de un estudio es realizar una revisión de la obra de poetas urbanos argentinos del siglo XX, no incluirlo en ella sería obviar al poeta de la ciudad por excelencia en el imaginario argentino. Por esto, y por ser el creador de la Buenos Aires mítica por antonomasia, es necesario dedicarle un espacio en estas páginas; sin embargo trataremos de no excedernos en información innecesaria para la materia que nos ocupa.

Una forma interesante de acercarnos a su obra y a su relación con Buenos Aires es a través de su evolución como poeta en las diferentes fases de su vida. En cada una de ellas, Borges establece un vínculo diferente con su ciudad y asimismo la proyecta desde nuevas perspectivas. Es a partir de esta experimentación como va a gestarse en él la figuración mítica. Podríamos comenzar aludiendo a su infancia, puesto que esta conforma la semilla imprescindible de la que luego florecerá en el Borges poeta. Relevante de la niñez borgiana es la reclusión en casa y la pasión por la lectura, así como que su padre, el escritor Jorge Guillermo Borges, insuflara una profunda vocación literaria sobre él. Sin embargo, lo más determinante para el infante fueron las reuniones literarias que realizaba su padre en la propia casa, en las que se encontraban intelectuales como Evaristo Carriego o Macedonio Fernández. Y de este modo fue como el pequeño Borges tomó a Macedonio Fernández como modelo para enfrentar la poesía y de él heredó la característica “actitud hiperartística”, tal y como la define Fernández Moreno (1968) en su prólogo:

Eso que Macedonio hacía como al descuido, Borges lo hace muy profesionalmente, por razones inherentes a su propia personalidad [...] Borges es una especie de Macedonio que, por imposibilidades del vivir, se ha ido especializando gradualmente hasta transformarse en algo así como un escritor literalmente puro. (Fernández Moreno & Becco, p. 23).

Y, extendiendo esta cualidad heredada a su aplicación práctica, encontramos que en su poesía posterior la presencia de Macedonio Fernández es fuerte y evidente, además de converger, como comentaremos a continuación, con otras influencias:

...la generación ultraísta acaudillada por Borges retoma la posición hiperartística de Macedonio, y la lleva, a través de la variante ultraísta originaria de España, a sus últimos límites líricos, y también a su extinción por la esterilidad resultante de reducir este arte hiperartístico al solo recurso de la metáfora. (Fernández Moreno & Becco, 1968, p. 23)

Aunque la infancia es un período muy relevante en su configuración como poeta, su poesía también se verá marcada por la adolescencia. Puesto que esta transcurre en Europa, concretamente en Suiza y diversos puntos de España, Borges tomará contacto con las corrientes poéticas de esos años, llegando a unirse al movimiento ultraísta y posteriormente llevándolo a Argentina. El joven poeta realizará sus primeras publicaciones en revistas ultraístas españolas, como indica Olea Franco (2006):

En efecto, a partir de 1920 las efímeras revistas españolas donde se difundió el ultraísmo recibieron las contribuciones del joven escritor argentino, quien publicó en ellas tanto sus primeros textos como traducciones de poemas recientes del inglés, el alemán y el francés; más allá de las probables virtudes de estas versiones, se puede reconocer en ellas a un autor en busca de su propia voz poética (p. 67).

El ultraísmo es un elemento clave para comprender la primera poesía de Borges, que tomará forma en su regreso a Buenos Aires. De él adquiere la predilección por el paisaje urbano, elemento central de su obra. Durante su estancia en Europa, que duró siete años, la relación con Buenos Aires fue muy particular. Desarrolló desde la

distancia una creciente curiosidad por su ciudad natal, que se transformó en un sentimiento de afecto profundo y una visión idealizada. En este punto es, como vemos, cuando nace el mito.

Su regreso a Buenos Aires inicia su primera etapa poética. Aunque en España había publicado algunos poemas como miembro del grupo ultraísta en diversas revistas, será en Argentina donde publicará su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires* (1923). La Buenos Aires idealizada se encuentra ante él a su regreso y se forja en el poeta un fuerte sentimiento de asombro y fascinación. Navarro Vera⁹¹ (1999) escribe sobre el mecanismo de la memoria en el reencuentro del poeta con su ciudad:

La experiencia del lugar está unida a la dimensión temporal: la memoria. El lugar establece un puente entre el pasado y el presente, que se pone de manifiesto cuando se vuelve tras una larga ausencia, como le ocurre a Borges con Buenos Aires (p. 137).

El mito del Buenos Aires borgiano está delimitado por unas características definidas: desde el inicio rechaza todo lo que no existía en su mente, por encontrarse ajeno a los cambios de la ciudad producto de la modernidad; la ciudad más nueva, los edificios altos, el cosmopolitismo y la europeización. Sin embargo, Javier de Navascués (1999), en su ensayo⁹², apunta que esta reacción de negación al progreso no es exclusiva de Borges, aunque sí se adelanta unas décadas al resto de autores:

No es extraño [...] que ya a partir de los años cuarenta muchos escritores procedentes de familias llamadas “tradicionales” entonen un canto elegíaco por aquel Buenos Aires efímero y suntuario [...] Los escritores de la clase social y la generación de Mujica han conocido en su infancia ese Buenos Aires todavía no contaminado por la arquitectura racionalista y modernizadora. Entre ellos el hábitat agradable de la infancia se revive a través de la literatura (p. 147).

⁹¹ José Ramón Navarro Vera: “El Buenos Aires de Borges. Paisaje interior versus paisaje construido” en *Escrituras de la ciudad*, José Carlos Rovira Soler (coord.), 1999, p. 129-141.

⁹² Javier de Navascués: “Un mapa de la destrucción: casas tomadas en la narrativa porteña”, en *Escrituras de la ciudad*, José Carlos Rovira Soler (coord.), 1999, pp. 143-158.

Sarlo (2015) también hace alusión al grupo de intelectuales argentinos que se sienten “amenazados” por los cambios de la modernidad:

En la Argentina, la relación con el pasado tiene su forma específica en la recuperación imaginaria de una cultura que se piensa amenazada por la inmigración y la urbanización. En el caso de Borges y de otros vanguardistas porteños se observa claramente el movimiento para otorgarle al pasado una nueva función. Y el debate comienza sobre el significado del pasado: hay que hacer una nueva lectura de la tradición. Borges avanza: hay que retomarla y pervertirla [...] A comienzos del siglo XX, los intelectuales se enfrentaron con las dificultades, y no sólo con los beneficios, de que la Argentina fuera una sociedad nueva. El arribo de decenas de miles de inmigrantes, desde las últimas décadas del siglo pasado, volvió a plantear la cuestión de los lazos que hacen posible lo social y reforzó en las elites locales la necesidad de un orden. Como la construcción de una república había sido dolorosa, cruel y erizada de conflictos, esos intelectuales recordaron, con nostalgia, los valores tradicionales que las elites letradas del siglo anterior habían desplazado a sangre y fuego (pp. 43, 157).

De este modo, observamos que existe una reacción por parte de ciertos autores vanguardistas de regresar a las raíces culturales susceptibles de ser disipadas a causa de los cambios y el gran movimiento inmigratorio que se estaba dando en esos años. Por este motivo, una constante en la obra de Borges es la reescritura de los orígenes y la tradición de Argentina.

Es la negación la modernidad por parte de Borges lo que lleva a Sebrelli (1999)⁹³ a relacionarlo con los poetas decadentistas de finales de siglo XIX. Sebrelli reflexiona sobre la *flânerie* borgiana y la compara con la de Baudelaire. Sin embargo, esta naturaleza nostálgica y elegíaca –como apunta Javier de Navascués (1999)– de su percepción bonaerense, unida a la predilección por los espacios vacíos, favorece la relación con el decadentismo:

La ciudad de Borges era en parte mítica pero en parte real, lograba a veces evocar, y sin recurrir a la descripción, la atmósfera insensible de barrios

⁹³ Juan José Sebrelli: “Borges: el nihilismo débil”, en *Antiborges*, Martín Lafforgue (comp.), 1999, pp. 337-383.

abandonados [...] Esa atmósfera que descubría en el sur se parecía en cierto modo, y pese a la distancia, a aquella que la literatura decadentista de Maurice Barrès, Gabriel D'Annunzio, Ramón del Vallé Inclán, Georges Rodenbach, evocaban en las ciudades muertas europeas con sus callejuelas sin animación, sus palacios en ruinas [...] Hay otro aspecto, ya no estético sino social que vinculaba indeliberadamente a Borges con los decadentistas. Las ciudades muertas que mitificaban aquellos, Brujas, Toledo, Venecia, eran al fin representativas de sociedades que habían quedado atrasadas en el proceso modernizador desarrollado en la Europa del siglo XIX. En los decadentes había una nostalgia por la ciudad premoderna, preindustrial, del mismo modo que Borges añoraba la sociedad anterior al desarrollo agroexplotador y comercial del ochenta y a las grandes olas inmigratorias que hacían del criollo “un forastero en su patria”. Por eso la *flânerie* de Borges y de los decadentistas se diferenciaba de la de Baudelaire [...] Baudelaire permanecía al margen de la burguesía por su bohemia, su dandismo y su perversión, pero Borges no era ni un bohemio, ni un dandi ni un perverso. Sin embargo, también estaba, en cierto, modo, al margen de la burguesía entonces dominante por su pertenencia a un determinado sector social (pp.345-346).

Con estas palabras, Sebrelli enlaza la poetización de una Buenos Aires desierta de gente y distante de contemporaneidad con la nostalgia de los tiempos pasados en los que la oligarquía con la que se identificaba la familia Borges gozaba de ciertos privilegios de clase. Por esto, es interesante tener presente que el Buenos Aires mítico borgiano esconde en su ejercicio de evasión de la realidad una connotación política y de clase. La ciudad de Borges se encierra en una atmósfera añeja en la que permanece intacta la distancia entre él como miembro de clase alta y la burguesía.

Junto con el rechazo de lo moderno, Borges también lleva a cabo un ejercicio de reflexión acerca de toda la ciudad que ha desaparecido, pero, lejos de desencantarse, focaliza su mirada en la periferia. Para Borges, la única Buenos Aires válida es la suburbial y profunda, esto es, el arrabal. La urbe moderna es para el poeta un simple espejismo, un decorado tras el que se esconde la verdadera ciudad. Sobre la preferencia de Borges por el arrabal comenta Sebrelli (1999), también en términos sociales y de clase:

Lo que buscaba Borges en los arrabales, en el viejo barrio Sur, era la recuperación de la ciudad de antes, la de las familias patricias que vivían en caserones de patio y aljibe, destruida por la modernización, la industrialización, la transformación en gran metrópolis, que albergaba a multitudes anónimas [...] Al mismo tiempo que una reminiscencia de la sociedad ya desaparecida, la mitificación del barrio era una reminiscencia de los años de la infancia. En ambos casos se trataba de un retorno utópico a la venturosa Edad de Oro perdida por el paso de los años, que lo llevaría como una constante de toda su obra a un rechazo de la historia, del cambio, a intentar una refutación filosófica del tiempo que en las soledades arcaicas expresaba el temor a lo nuevo y en el pensamiento de derecha sirve para destruir la idea de cambio histórico (p. 347-348).

El barrio es para Borges la verdadera ciudad de sus recuerdo infantiles, al mismo tiempo que la infancia se figura como la “Edad de Oro perdida” en su pensamiento conservador. Asimismo, el autor sugiere cómo la poética borgeana permanece en el perímetro del arrabal como una huida de los cambios que trae consigo la historia.

Contrariamente a este autor, Zito (1999) percibe en la elección del arrabal por parte de Borges cierto acto de rebeldía, en el que él, como descendiente de buena familia, desafiaría su “estatus” vagando por la periferia:

Ese muchacho culto y de buena familia, deambula entonces por los arrabales y espía los bajos fondos de la ciudad, donde bulle el tango recio y prostibulario. Busca –un poco por rebeldía, pero también por instinto poético, obedeciendo a su emoción– el Buenos Aires argentino, el que se funde con el campo, el que no puede ser confundido con París. Hay en esto un impulso nacionalista, o mejor dicho, argentinista, porteñista, que el propio Borges llama “criollismo” (p. 111).

Sin embargo, y como afirma Zito, el sentimiento y la atracción por el barrio genuinamente porteño es real. Independientemente de que estos se originen en un anhelo de regresar al pasado idílico o sea más bien un deslumbramiento alimentado por la emoción de transgredir los límites impuestos por su clase. En cualquier caso, en los barrios marginales Borges encuentra la urbe que recordaba, la que resiste al azote del tiempo, y en su decadencia percibe la belleza. Esto desencadena, como apunta Zito, la nueva estética del criollismo, muy presente en sus primeros poemas de corte ultraísta y

lentos de metáforas. Podemos concluir, de este modo, que el mito bonaerense que construye el poeta en sus primeros años se fundamenta en el arrabal, en la tradición criolla, en definitiva, en las raíces argentinas.

Es interesante apuntar que Borges, en relación a su creación mítica, fue –además del gran representante poético– asimismo pionero de una tendencia sociológica que iba a nacer apenas unas décadas más tarde de su primera poesía. Lindón⁹⁴ (2006) se refiere a esta tendencia como

el imaginario que se va construyendo a mediados del siglo XX en los suburbios de las ciudades americanas, [...] imaginario americano dominante para el cual el suburbio es libertad y contacto con la naturaleza, generando así un habitar topofilico (el afecto por el suburbio)” (p. 85, 86).

Como vemos, en los años referidos existe en la sociedad una tendencia a la mitificación del suburbio, nacida en correspondencia a la formación de ese imaginario, y que se sustenta gracias a la concepción de la naturaleza –y a la libertad que la vida inmersa en esta genera– como algo valorado y positivo. En la poesía de Borges, veremos que la naturaleza está muy presente en la figuración del arrabal, puesto que es una de las formas de resistencia a la paulatina artificialidad de la urbe. Sin embargo, si ahondamos en el estudio de Lindón (2006), vemos cómo este fenómeno social también guarda relación con el rechazo a la mecanización urbana, por lo que coincide más profundamente con la percepción borgiana:

Cuando a mediados del siglo XX (y de manera más intensa desde los años setenta), las ciudades americanas empiezan a extenderse sobre su entorno, constituyendo y extendiendo los suburbios, el espacio abierto deviene una forma espacial diferente a lo conocido para el habitante de la ciudad [...] Este imaginario sobre el suburbio también resulta del contraste con otras ideas,

⁹⁴ Alicia Lindón: “Del suburbio como paraíso a la espacialidad periférica del miedo” en *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux (coords.), 2006, p. 85-107.

difundidas en diversos países, como son las de rechazo a las ciudades y la vida urbana debido al entorno que en ellas había producido la industrialización del siglo XIX e incluso de inicios del XX [...] La conjunción de estas visiones termina conformando un imaginario respecto a los suburbios como un paraíso [...] este nuevo imaginario del suburbio-paraíso reunía las ventajas del campo por su naturalidad y las de la ciudad, sin ninguna desventaja (pp. 87-88).

Este fenómeno demuestra cómo, al margen del plano poético y el ideario de los poetas en sus creaciones, a nivel social existe una tendencia a la idealización de lugares alternativos a los que resultan desagradables o negativos. Se cumple el mismo proceso interno que experimentó Borges en su íntima mitificación de Buenos Aires: el individuo encuentra que la ciudad no cumple con sus expectativas, deseos y ensoñaciones, y toma un espacio no contaminado de todo lo que rechaza para volcar en él sus ideas de perfección. Cuando esto se manifiesta como una ideología común a una parte de la sociedad, entonces nacen estos particulares movimientos sociológicos.

En el desarrollo de esta teoría, Lindón (2006) define el *Wilderness*⁹⁵ –nombre dado a la percepción del suburbio como “territorio no transformado por el ser humano” (p. 89)– en unos términos muy identificados con el arrabal que persigue Borges huyendo de la Buenos Aires moderna:

... esa obra humana que son las ciudades, después de mediar el siglo XX ya empezaban a verse como la expresión de una vida no natural [...] Al ver al suburbio como *Wilderness*, el suburbio adquiere ese sentido de territorio natural, en oposición a lo artificial como son las ciudades [...] el suburbio como territorio natural conjuntaba ambas ventajas: era natural pero sin ser ni remoto ni un fragmento de la vida rural. Se crea la fantasía de que es más natural que el

⁹⁵ Lindón introduce este término para nombrar la concepción del suburbio como territorio natural, tras haberlo relacionado previamente la idea de libertad. De este modo se refiere al concepto:

La apertura del suburbio no solo es vista como libertad, también se asocia a la idea de la “tierra no cultivada”, tierra yerma, el territorio natural o *Wilderness*. En suma, la apertura espacial también permite concebir al suburbio como un territorio no transformado por el ser humano. Ésta es la concepción del suburbio americano como *Wilderness* que integra la natural con lo vacío en tanto territorio virgen, en sentido material y también cultural (p. 89).

centro de la ciudad. Así el suburbio como Wilderness era la fantasía geográfica de unir lo atractivo de la vida rural con lo atractivo de la vida urbana (p. 89, 90).

Precisamente en estos términos podemos entender la esencia del arrabal borgiano. El poeta busca ese territorio todavía no alterado por el poder del hombre, que es ciudad y al mismo tiempo mantiene su vínculo con lo natural y las raíces del pasado. Hemos comprobado, a través del estudio de Lindón, que esta mitificación del suburbio es una tendencia social naturalmente surgida del cambio de vida que experimenta la sociedad urbana con la masificación y explotación de las ciudades. Sin embargo, lo que hace interesante la poética borgiana es precisamente, como ya hemos apuntado, la forma en que se adelanta a este fenómeno social. Borges parte de una idea clara sobre su figuración de Buenos Aires, temprana e inamovible. No le hará falta notificar los grandes cambios de las décadas posteriores para encontrar la realidad urbana de los años 20 diferente de la que dejó en su adolescencia, la que ha cristalizado en su imaginario como la única válida.

De este modo, encontramos que en sus tres obras iniciales –*Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929)–, pese a ser su primera poesía, el poeta reconoce y delimita su imagen de Buenos Aires. Cervera Salinas (2014) se refiere a este conjunto de poemarios como la “trilogía porteña”⁹⁶, una etapa en la producción de Borges en la que la urbe bonaerense, pese a tratarse de un poeta que la

⁹⁶ Cervera Salinas, en su artículo de 1992, alude a este conjunto de obras relacionando espacio e intimidad:

... la “trilogía de Buenos Aires” (1923-1929) pueda ser interpretada como el momento de la «fundación del espacio» dentro de la «fundación de la poética» de Borges. Si aceptamos dicha hipótesis, será necesario reconocer que la primera «identidad» de los sujetos poéticos incorporados en esta temprana producción, se halla íntimamente asociada al «espacio» instaurado en los poemas y referido a una ciudad donde el sujeto transita, contempla y «selecciona» los elementos simbólica y arquetípicamente constitutivos de la misma. De ahí que la ciudad de los primeros poemarios quede reducida a la expresión íntima de sus ámbitos desde la perspectiva espiritual de la voz poética. De ahí, también, el signo de «interioridad» dominante en la trilogía (pp. 352-353).

trabaja a lo largo de toda su obra, cobra una relevancia especial. Sobre esta “trilogía porteña”, y en relación con lo visto anteriormente, el autor comenta:

En la biblioteca babélica del hacedor y maestro Borges no se desatiende el espacio de reconocimiento de la entidad argentina, de sus señas de identidad grabadas en el orbe histórico y sobre todo en la vertiente más imaginativa de la escritura. A partir de la publicación de *Fervor de Buenos Aires* en 1923, con su progresivo alejamiento de la iconoclastia ultraísta, el joven Borges incorpora a su bagaje cosmopolita el interés por el pasado literario y cronístico argentinos. En esta etapa de reconocimiento y de autorreconocimiento, se combinan en su obra las alusiones a figuras emblemáticas del panteón familiar, como el poema dedicado a “Isidoro Acevedo”, en *Cuaderno San Martín* (1929), con otras relativas a personajes épicos, legendarios o malditos, como hallamos en su evocación a “Rosas” de *Fervor de Buenos Aires* o a la propia “Fundación mítica de Buenos Aires, en *Cuaderno San Martín*. Es, pues, esta etapa de la “trilogía porteña” de Borges el puente tendido entre su ya consagrada filiación con la cultura universal y su desinhibida constatación de que el escritor argentino no ha de subrayar su carácter nacional para sentirse reconocido como tal (Cervera Salinas, 2014, pp.164-165).

Como vemos, en este conjunto de obras el mito, en sus múltiples formas, encuentra un lugar para enredarse con el pasado –personajes históricos y familiares, la fundación mítica de Buenos Aires—. A continuación, vamos a observar diversos poemas pertenecientes a estos poemarios.

Fervor de Buenos Aires, publicada en 1923, es la obra más temprana. Sin embargo, en ella se encierra la relación entre el poeta y la ciudad, y todas las emociones que de esta se derivan. No es arbitrario, en efecto, el término que encabeza el título:

... la obra lírica de Borges responde clara y distintamente al sentimiento del fervor: aquel fervor juvenil por el verso donde se exaltó la ciudad real, la porteña Buenos Aires, la subjetiva y que el recuerdo idealizó, junto al otro fervor, madurado y adulto fervor donde “el culto del libro” erige un modelo de inmortalidad, textual e imaginaria, que no por ello deja de ser vívida y plena (Cervera Salinas, 2014, p. 192).

Sabemos que la ciudad referenciada, la que despierta en Borges el fervor, no es otra que la que corresponde al lugar natal. Palermo es el barrio de infancia, siempre presente

en el corazón del poeta, y el suburbio, las casas y los patios van ser los pilares fundamentales que sustentan su obra. Respecto al vínculo de Borges con su barrio natal, Matamoro⁹⁷ (2002) apunta:

La ciudad de Borges tiene un centro mítico que es el barrio de Palermo, que él conoció de niño a través de las rejas de su casa, donde se atesoraba una biblioteca de libros ingleses. Lo intuyó y lo inventó, poblándolo de arcaicos cuchilleros que se matan sin motivo, celebrando los mortíferos ritos de la “dura y ciega religión del coraje”, restos de una sociedad decimonónica, proclive a los desafíos, el truco, la milonga y el remoquete pendenciero (p. 283).

No obstante, el arrabal no podría comprenderse en estos poemas sin otros dos elementos que lo acompañan siempre: el ocaso, momento del día que Borges elige en todos los casos y que acentúa su visión única y mítica del arrabal; y la ausencia de gente⁹⁸, como hemos destacado previamente, con la que el poeta se figurará como presencia única intensificando así el carácter intimista y propiciando la metáfora ultraísta. Olea Franco (2006) atribuye la “fundación” del “mito urbano” a su primera producción:

La presencia de esta Buenos Aires pretérita es una de las mayores constantes en su obra. Se trata de un mito urbano cuya fundación corresponde a su primera poesía, la cual construye una imagen horizontal de la ciudad en la que destacan

⁹⁷ Blas Matamoro: “La Buenos Aires de Borges y de Arlt” en *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Javier de Navascués (ed.), 2002, pp. 277-287.

⁹⁸ Lindón (2006) también relaciona el fenómeno del *Wilderness* con la búsqueda de un territorio no poblado:

Muchas veces el sentido de territorio vacío, tanto de objetos como de personas, suele proceder de la baja densidad de edificación y, relacionada con ella, la baja densidad de ocupación. Este aspecto se construyó socialmente como una garantía de una “vida tranquila”, entre otras cosas, por la escasez de estímulos sensoriales. Indudablemente, la valoración positiva de este vacío en términos materiales resulta del contraste con los centros urbanos que se viven como “llenos”, de personas y de objetos (p. 90).

Como vemos, este vuelve a ser un punto en común con la mitificación borgiana; en ambos casos, existe una búsqueda de tranquilidad y aislamiento. Asimismo, también se cumple en Borges el recurso de la “escasez de estímulos sensoriales” puesto que, aunque el poeta trabaja a través de las sensaciones que le siguiere el espacio, prioriza la propia subjetividad y el universo interior.

las viejas casonas con patios, balcones e incluso aljibes. Esta ciudad patriarcal y criolla, que remite a la imagen urbana de fines de siglo XIX, no recibió el beneplácito de todos sus contemporáneos; así, por ejemplo, Idelfonso Pereda Valdés, uno de sus primeros críticos, señala negativamente este rasgo: “Su amor es mayor por el Buenos Aires que fue, que por el Buenos Aires que es [...] Debería crearse para Jorge Luis Borges un Buenos Aires con casas centrales, sin el paisaje Barolo, como lo imaginaría Macedonio Fernández, sólo con arrabales y casonas con patio”⁹⁹ (p. 50).

Como podemos comprobar, el nacimiento del mito ya se registra en los primeros poemas de Borges; por ello la ciudad mítica es un tema que recorre toda su poesía y es el germen de la misma. Consecuentemente, el elemento fundamental. Sin embargo, es destacable el hecho de que, al comienzo de su trayectoria poética, ya existieran detractores de esa particular óptica con la que poetiza la ciudad.

A continuación analizaremos dos poemas de este poemario para observar lo expuesto y analizar otros aspectos que caracterizan esta primera poesía borgiana.

El primer poema seleccionado, “Las calles”, es publicado en 1923 y posteriormente suprimido por voluntad del propio Borges, en la edición de 1969. En él se observa el rechazo del poeta por la urbe moderna y su fascinación y apego por la Buenos Aires suburbial, la ciudad idealizada:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajeteo,
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,

⁹⁹ Olea Franco cita a Idelfonso Pereda Valdés: “Jorge Luis Borges, poeta de Buenos Aires”, *Nosotros*(200-201), 1926, pp. 106-109.

a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura.

Los dos primeros versos destacan en el poema, en ellos se establece una asociación entre la ciudad y la entraña del poeta. A través de esta, se da lugar a una asimilación de la urbe como parte de su ser, delimitando el espacio que integra –el barrio– y anulando “las ávidas calles modernas”. Barili (1999) comenta este elemento:

Borges se territorializa localizando su identidad, su entraña, no en la entraña de la ciudad sino en su margen. Establece el centro de su atención en las orillas, en el desdibujado límite entre la ciudad y la llanura [...] Su activa territorialización dará como resultado un fructífero ideograma presente en buena parte de su obra. Desde ese ideograma que niega el centro y prefiere el borroso margen, Borges explorará [...] la tensión creativa entre el pasado y el presente, la “civilización” y la “barbarie”, la subjetividad y la realidad supuestamente objetiva (p. 83).

Como podemos observar, Borges declara que su entraña, su devoción, recae en la periferia de la urbe. A partir de esta máxima, y de acuerdo con las palabras de Barili, encontraremos multitud de representaciones en las que el pasado, tan perseguido en la poética borgiana, la idea de “barbarie” y el propio cosmos íntimo del poeta serán puntos fundamentales que contrastarán con el rechazo del civilizado presente en el que se ubica.

El hecho de que las calles sean “habituales” y por ello “invisibles” marca la belleza de su modestia. Lejos de las colosales construcciones modernas, llenas de ruido y prisas, el barrio tradicional es apacible y solitario. Como vemos en este verso, el poeta escoge lo conocido, lo aparentemente trivial, y lo sitúa en el centro del poema. Cervera Salinas (1985) define la característica óptica de Borges que busca la emoción estética en la cotidianidad:

Borges no excluye de antemano, como objeto susceptible de convertirse en poesía, ningún hecho que a nuestros sentidos se preste en nuestra diaria

existencia. Cualquier realidad vital, nos afirma reiteradamente, contiene la suficiente intensidad como para suscitar en nosotros una emoción de signo estético. El poeta es aquel hombre cuya sensibilidad especial le permite transformar en poesía aquello que, aparentemente, es descarnada realidad (p. 75).

Además, para el poeta, el ocaso, final de la tarde y principio de la noche, le otorga un matiz de ternura que acrecienta la sensación de tranquilidad y soledad. Si indagamos más profundamente en la utilización de este elemento en esta primera poesía borgiana, observamos que, en la línea de la visión ultraísta, el atardecer como anunciante de la llegada de la noche da paso a lo onírico y a lo irreal, a lo que no existe y a lo que se ha perdido. Sobre el ocaso escribe Gertel (1975) en su estudio:

El ocaso [...] es la apertura a la evasión, a la realidad del sueño. Entonces, una calle es cualquier calle, una conjetura en el vaivén de la ciudad, cuyo fatalismo es la realidad que el poeta busca transmutar [...] El ocaso es imagen agónica, es lucha y angustia. Significa la fugacidad del tiempo irrecuperable y es también un salto a lo inasible. (pp. 135-136).

También en el poema entra el juego la naturaleza: los barrios situados a las afueras se van perdiendo en la lejanía, con casas cada vez más distanciadas entre sí y adentrándose en el paisaje natural, entre el cielo y la llanura.

Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado -y son también la patria- las calles:
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas.

En los últimos versos de poema, dibuja la justificación de por qué son tan cautivadores para el ser solitario, juzgándose a sí mismo como uno, estos paisajes de arrabal. Puesto que únicamente desde la soledad se puede desencadenar la reflexión y la

percepción de lo que no se advierte a simple vista, como las “millares de almas singulares” que habitan ese espacio, los antepasados, la tradición de muchas generaciones. Eso es lo verdaderamente hermoso para el poeta: el pasado que fue y ya no es. Y, por último, reclama esas calles marginales y apartadas como patria, defendiéndolas contra el olvido. La ciudad mítica borgiana se declara en este poema como la Buenos Aires que fue en el pasado, idealizada como un edén todavía incorrupto. Matamoro (2002) realiza una síntesis muy ilustrativa de esta urbe que construye el poeta y que hemos podido ver en el poema; la que asimismo relaciona también con otros autores, como es el caso de Arlt:

Buenos Aires en Borges y Arlt es una ciudad periférica, caracterizada, precisamente, por sus barrios periféricos, aquellos que colindan con el campo y el campo es el pasado, el siglo XIX argentino, rural, pendenciero, sangriento, agreste y con cierta bárbara candidez primitiva. Es una ciudad que se examina en el ocaso o la noche, o sea en las horas del ocio o del reposo (p. 282).

El siguiente poema, “Arrabal”, continúa en la línea del anterior. En él convergen las tres marcas que recorren todo el poemario y son tan importantes en esta primera poesía: el arrabal, el ocaso como metáfora ultraísta, y la soledad.

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadriculadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.
El pastito precario,
desesperadamente esperanzado,
salpicaba las piedras de la calle
y divisé en la hondura
los naipes de colores del poniente
y sentí Buenos Aires.

Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir, mi presente;
los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

Como podemos observar, es la conjunción de los tres elementos previamente mencionados lo que posibilita al poeta sentir Buenos Aires, establecer una comunión profunda con ella. En el paseo solitario y observando la ciudad teñida de atardecer es como se produce la magia en el interior del poeta, y esa emoción desbordante que le provoca la Buenos Aires presente hace que su visión se entrecruce con la Buenos Aires pasada, la del recuerdo, esto es, la mitificada. Mario Paoletti, citado en el ensayo de Mendiola Oñate (2001), relaciona la Buenos Aires recordada con la idea del pasado perdido y la ciudad actual como símbolo del presente y del futuro, estableciendo entre ambas una frontera representada por la estancia en Europa: “Buenos Aires como irrecuperable pasado (visto desde su adolescencia europea) y Buenos Aires como presente y futuro, después del regreso” (p. 184).

En relación con este poema, Teitelboim (2003) destaca el deslumbramiento que produce la visión de la ciudad en el poeta:

En *Arrabal* le bastarán a Borges cuatro versos para proclamar su fidelidad a la ciudad que crece y crece, inorgánica y desaforada [...] El joven que regresa siente el rumor, el movimiento, la fuerza entrañable y sorprendente del paisaje urbano, visual y auditivo. Lo percibe como una realidad dotada de variados niveles interiores “... porque Buenos Aires es hondo, y nunca, en la desilusión o en el penar, me abandoné a sus calles sin recibir inesperado consuelo, ya de sentir irrealidad, ya de guitarras desde el fondo de un patio, ya de roce de vidas”¹⁰⁰ (p. 45).

Ya hemos marcado que la fascinación de Borges por Buenos Aires se deriva de la percepción idealizada que se forjó de ella en el extranjero. Es imposible desvincular la

¹⁰⁰ Teitelboim (2003) cita a Jorge Luis Borges: *Obras completas, vol. 1*, Barcelona: Emecé, 1989, pp. 111-112

aprehensión de la ciudad presente del concepto de ciudad que Borges tiene grabado en sí mismo, y que ha alimentado a lo largo de su adolescencia. Cuando el poeta observa la ciudad al atardecer y siente que jamás ha permanecido fuera de ella, implica concebir Buenos Aires como una idea que trasciende el espacio físico, y que supone el habitar un lugar aún desde la distancia. Esto se traduce como un anhelo que Borges ha ido gestando en su pasado y que ahora se ve figurado como máxima representación en el atardecer que poetiza. Esto implica, asimismo y en palabras del propio Borges citadas en el estudio de Gertel (1975), “la transmutación de la realidad del mundo en realidad emocional” (p. 135). Ahí reside la naturaleza del procedimiento mediante el cual se gesta y construye el mito: a través del uso de las metáforas ultraístas, un escenario urbano real se convierte en irreal, puesto que se observa y se poetiza desde el prisma de lo emocional. Sobre la importancia de la metáfora en la poesía borgiana escribe Rangel (2016)¹⁰¹:

dentro de los márgenes de la estética, la metáfora en Borges es un elemento que cobra singular importancia pues, siendo una de las formas literarias más simples, expresa la inmensa capacidad del lenguaje para allanar los límites del sentido literal del mismo. Borges conceptualiza la metáfora como un elemento de vital importancia en el proceso de significación, tanto en sus ficciones y poemas como en sus ensayos. Como lo expresa en varios momentos, el lenguaje no es sino un conjunto de metáforas (pp. 256-257).

Así, la ciudad y todo lo que hay y discurre en ella experimenta un proceso de extrañamiento. Y es precisamente el extrañamiento, la ciudad desaprendida –y desaprendida de la realidad–, el material moldeable del que se parte para la reconstrucción de una nueva ciudad.

¹⁰¹ Dolores Rangel: “Estética y metafísica en la ensayística de Jorge Luis Borges” en *Jorge Luis Borges: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*, Pol Popovic Karic & Fidel Chávez Pérez (coords.), 2016, pp. 253-276.

Para Borges, construir una nueva Buenos Aires a través de metáforas no es suficiente. Necesita tirarla abajo y empezar a crearla de nuevo y, lo más importante, acompañar ese proceso con toda una mitología alrededor de la misma, para que se funda en el imaginario histórico y dar paso así a una nueva fundación. Estamos hablando del poema “Fundación mítica de Buenos Aires”, recogido en el poemario *Cuaderno San Martín*, publicado en 1929.

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aún estaba poblado de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Que el poema comience con una interrogación no es algo arbitrario. La duda acerca de los orígenes marca precisamente la existencia del mito. Que el comienzo sea algo vago y misterioso abre paso al mundo de lo fabuloso y legendario.

También se observa desde los primeros versos el particular tono con el que está escrito el poema: desde el principio hasta el final del mismo, el lenguaje tendrá marcas de oralidad y se utilizarán palabras propias del lenguaje coloquial (“Irían a los tumbos los barquitos pintados”, “Pensando bien la cosa”). El tono conversacional intensifica el carácter mítico, como una historia que se transmite oralmente de generación en generación.

En la segunda estrofa se hace una alusión al episodio conocido de la fundación de la ciudad en el que el descubridor Juan Díaz de Solís es atacado y devorado por los indígenas, de ahí su ayuno mientras “los indios comieron”. No obstante, en la tercera estrofa se concede la victoria a los descubridores, que arriban a través de un mar cargado de elementos fantásticos.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecados fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

En la cuarta estrofa, Borges efectúa la refundación de Buenos Aires. Desacredita la versión tradicional e histórica de la fundación y la lleva a su terreno personal, como si fuera un ritual íntimo: la ciudad nace en sus orígenes en su propio barrio, Palermo. De hecho, delimita la manzana con sus calles, como estableciendo la única ciudad válida para él, la manzana que encierra la casa en la que vivió en su infancia. En este acto eleva su propio cosmos a la condición de universal. Refundando la ciudad desde su propia intimidad la adhiere a un tiempo al imaginario colectivo. Como afirma Mendiola Oñate (2001): “El poeta ha encadenado la memoria histórica de la urbe con su propia mitología urbana para consumir esa nueva acta fundacional” (p. 177)¹⁰².

Barili (1999) comenta este punto del poema:

En ese poema localiza la fundación de Buenos Aires no en la costa donde desembarcó Garay sino en la manzana misma donde él pasó su niñez [...] Allí,

¹⁰² A través de este hecho confirmamos y probamos lo que hemos sugerido previamente: en efecto, cualquier proceso de mitificación urbana parte de la intimidad, y no sería posible elaborar el mito sin haber aprehendido íntimamente el espacio para proyectarlo moldeado por la propia subjetividad.

en su emoción, funda su Buenos Aires. En sus poemas y ensayos de este período, Borges usa a menudo el posesivo “mi” al referirse a Buenos Aires, lo que indica no solo que es consciente de que la realidad es subjetiva, sino su “fervor” por esa ciudad. De la importancia que asigna a esa manzana que su memoria ha ennoblecido hablan los adjetivos que la califican como “pareja”, “entera”, que parecen destacarse más aún por la proximidad de la palabra “mitá”, que aunque es adverbio de lugar (“en mitá”) provoca inevitables asociaciones de tamaño o valor (p. 86).

En primer lugar, la autora destaca el sentimiento de posesión de Buenos Aires, el que permite al poeta reescribir su historia. La ciudad es “suya” y, por tanto, tiene el poder de inventarla y descubrirla. Borges, como decimos, escoge su manzana como el espacio “ennoblecido” por la memoria, el lugar perfecto para erigirse como el génesis de la ciudad bonaerense. Sin embargo, esta ubicación también implica otras connotaciones relacionadas con la naturaleza y el mito:

Al ubicar la manzana en mitad del campo, expuesta a auroras, lluvias y sudestadas, Borges evoca la tensión creativa de las imágenes entre la ciudad y la llanura, y suscita ecos de un pasado casi mítico presentando la manzana desprotegida en medio de las fuerzas de la naturaleza. En una mitificación de orígenes, funda Buenos Aires [...] en Palermo que en su infancia estaba en las afueras de Buenos Aires, y lo conecta con el mayor símbolo de argentinidad: la pampa. En una misma operación imaginativa, traslada el centro de la ciudad al margen, y establece el margen como centro originario (Barili, 1999, p. 86).

Como afirma Barili (1999), el poeta también tiñe su barrio de infancia con la esencia del mito. Enmarcándolo “en mitá del campo”, a la intemperie del devenir de la naturaleza, eleva este lugar original y lo asocia con el imaginario de la pampa como territorio salvaje. Así, descentraliza el núcleo urbano y proclama las afueras como centro legítimo. Sarlo (2015) también destaca el hecho de que la refundación bonaerense se asienta en un territorio descentralizado:

Borges escribe un mito para una Buenos Aires que, en su opinión, andaba necesítandolo. Desde un recuerdo que casi no es suyo, opone a la ciudad moderna esta ciudad estética sin centro, construida totalmente sobre la matriz de un margen (p. 52).

No obstante, ante todo, se trata de un ejercicio de restitución de la patria:

al conectar la ciudad, que por su desmedido crecimiento debido a las oleadas inmigratorias se percibía como enajenante, con la patria, Borges logra dos objetivos fundamentales. Por una parte, establece una continuidad entre la ciudad y la patria, entre el presente y el pasado de ambas, rescatando a la urbe y sus orillas como parte de la patria. Por otra, al localizar en su barrio los orígenes, legitima el espacio que está creando y desde el que escribirá, y se legitima como escritor argentino (Barili, 1999, p. 86-87).

Con la nueva fundación, el poeta persigue rescatar las raíces argentinas que la modernidad estaba disipando con su progreso. El mito borgeano, como una constante en su poética, trata de mirar hacia el pasado y restaurar el origen del sentimiento nacional. Además, como señala la autora, establecer su propio barrio como el germen bonaerense justifica su figura como autor legítimamente argentino, de acuerdo con sus ideales patrióticos.

Las últimas cuatro estrofas representan escenas típicas del arrabal, incluyendo motivos como el truco o el compadre:

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba Yrigoyen,
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

El compadre es una figura recurrente en la poesía borgiana. El poeta rescata esta figura del imaginario tradicional y se adentra en el ámbito del criollismo. Así, este será en su poesía el máximo representante del ser insurrecto y valiente, un individuo que habita el arrabal y nace de él. Esta figura del compadre también pertenece a la mitología que Borges construye de la ciudad de Buenos Aires. Sobre el compadre y relacionándolo con el mito, apunta Sebreli (1999):

Más discutible es, en cambio, Borges cuando puebla los arrabales con personajes mitológicos de un paraíso perdido premoderno. El sucedáneo del payador de Lugones, del gaucho de Güiraldes, o del indio de Ricardo Rojas era el orillero, cuchillero, compadre o malevo borgeano. El personaje arquetípico del compadre representaba para él otro recuerdo de la ciudad mítica (p. 351).

Borges, en su apropiación del compadre, no es el primero en tomar un arquetipo del imaginario tradicional argentino. Podemos intuir una línea de autores que realizan este ejercicio de adaptar diversas figuras clásicas para crear un universo literario entorno a ellas. Este acto es, probablemente, uno de los procedimientos definitivos para cristalizar el mito: se trata de la reproducción de un arquetipo que en sí mismo encierra cierta naturaleza legendaria; su inclusión en el poema contagia con ella la atmósfera del mismo.

Así, estas últimas estrofas, escenas típicas criollas, dejan constancia de lo que para Borges implica el ser argentino; tras fundar la ciudad marca las costumbres y escenas que tienen cabida en ella, esto es, lo tradicional es lo único válido. Sin embargo, en el penúltimo verso se filtra de nuevo la esencia fantástica, presente en la primera parte del poema. Con el verso “los hombres compartían un pasado ilusorio”, el poeta niega la existencia de un pasado y se filtra así la huella de lo irreal. Este verso converge con los dos últimos que cierran el poema: Buenos Aires es eterna, una esencia infinita como “el agua y el aire”, está por encima de las leyes del tiempo y escapa a ellas. En

efecto, el pasado es ilusorio, también el futuro. La ciudad permanece en un estado inalterable y nada puede corromperla. Así es la esencia del mito, eterno y e inamovible, y así, otorgándole estas cualidades, acaba de forjar la mitología de la ciudad. Sin embargo, a este ejercicio se suma la expresión de la emoción y el sentimiento que establece con ella: a sus ojos, su belleza es intocable e imperecedera.

Morse¹⁰³ (1985) analiza también ese poema y lo compara con la perspectiva freudiana, ligada a la naturaleza del mito:

Al hundir la mirada en el tiempo, el poema suspende la historia [...] Esta visión es sorprendentemente análoga al tratamiento que hace Freud de Roma: un paralelo entre la mente misma y la Ciudad Eterna, ambas concebidas como una entidad psíquica con un copioso pasado, donde "nada que haya cobrado existencia alguna vez habrá de desaparecer y todas las fases anteriores de desarrollo continúan existiendo al lado de las ultimas"¹⁰⁴ (p. 54).

Tomando esta referencia de Morse, podemos observar que coincide con la figuración del mito que hemos construido: volvemos a rescatar la subjetividad como germen y creadora, en relación inseparable con la memoria y el pasado histórico de la urbe. Esto demuestra la universalidad del proceso de mitificación, que trasciende sociedades, culturas y territorios.

Teitelboim (2003) compara la fundación que lleva a cabo Borges es este poema con la que realizan otros autores en diferentes urbes, y al mismo tiempo sintetiza lo que significa el acto de mitificar:

Existe otro tipo de urbes literarias, que aparecen cuando el autor las inventa a partir de ciudades reales. Cita nombres familiares de calles, lugares conocidos, pero a la vez intercala barrios de su magín, domicilios inciertos, enigmáticas esquinas imposibles de ubicar por el transeúnte habitual. Es lo que hace Gogol

¹⁰³ Richard M. Morse: "Ciudades 'periféricas' como arenas culturales (Rusia, Austria, América Latina)" en *Cultura urbana latinoamericana*, Richard Morse y Jorge Enrique Hardoy (coords.), 1985, p. 39-62.

¹⁰⁴ Cita extraída de Freud, Sigmund: *Civilization and its Discontents*, New York, 1961, p. 17.

con San Petersburgo; John Dos Passos en *Manhattan Transfer* y a su modo Borges, que a sabiendas propone la “Fundación mítica de Buenos Aires”. Cada uno da una versión subjetiva, recrea su propia ciudad, de modo que siendo única resulta distinta por la simple y complicada razón de que cada autor es diferente, tiene una forma singular de sentirla, de mirarla y decirla (p. 81).

Después de *Cuaderno San Martín* (1929) encontramos un parón en la producción poética de Borges que ocupa alrededor de diez años. Este espacio de tiempo supone una evolución en su forma de relacionarse con la ciudad y con la poesía. Sobre esta última, Borges rechaza tajantemente lo que había adoptado desde su juventud, el ultraísmo, juzgándolo como un conjunto de metáforas planas que no logran trascender al símbolo. Barili (1999) recoge en su ensayo la relación de Borges con su poesía ultraísta de juventud:

En 1923 Borges publica su libro *Fervor de Buenos Aires*. Casi 50 años más tarde, en “An autobiographical Essay”, Borges se pregunta si los poemas de aquel libro son en verdad “poesía ultraísta”. y llega a la conclusión de que esos poemas son “a far cry from the timid extravagances of my earlier Spanish ultraist exercises, when I saw a trolley car as a man shouldering a gun, the sunrise as a shout, or the setting sun as being crucified in the west”¹⁰⁵ [...] Aunque Borges trató de borrar los vestigios de su pasado ultraísta en España [...] nunca se alejó del todo de lo que él consideraba las premisas básicas del ultraísmo, como la importancia de la metáfora, la necesidad de un estilo conciso y la síntesis de imágenes, que ensanchan así su poder de sugerencia; más bien, las ha transformado durante su evolución estilística (pp. 72-73).

Aunque Borges renegara del ultraísmo, permaneció en su poesía la esencia de este movimiento de vanguardia, cuyos recursos le ofrecían la posibilidad de experimentar con el poema y su “poder de sugerencia”. De este modo, podemos intuir que estos años conforman una búsqueda de perfeccionamiento de la poesía, un intento de encontrar la clave para elevarla a nivel metafísico, e indagar en ese camino.

¹⁰⁵ Barili (1999) cita a Jorge Luis Borges: “An Autographical Essay”, en *The aleph and Other Stories, 1933-1969*, Dutton, Nueva York, 1970, p. 226.

En relación con la ciudad, podemos decir que estos años son los más intensos del Borges *flâneur*. Continúa entendiendo la ciudad desde la huída de las multitudes y la búsqueda de la soledad, y ejerciendo la *flânerie*; perdiéndose entre las calles y empapándose de ellas. Y el momento del día que escoge sin falta es el atardecer, hora mágica desde su edad más temprana que permanecerá a través de su obra. Aunque en estos años experimente su relación con la urbe a través de la *flânerie*, Borges nunca abandonará su ciudad mítica; recorrerá la Buenos Aires que él ha refundado.

A partir de los años cincuenta, a causa de su ceguera, Borges interactuará con la ciudad de forma distinta. También supondrá un cambio en su ejercicio poético. Para él, la ciudad se detiene en esos años y permanece inmutable el resto de su vida, puesto que reside en él la imagen congelada del recuerdo. Y a partir de entonces escribe a través del procedimiento de recordar; la etapa de contemplación de la ciudad termina y comienza la de la evocación. Como afirma Zito (1999)

en casi todos los casos, la ciudad que Borges muestra en sus poemas de madurez, o que utiliza como escenario de sus cuentos, es un Buenos Aires pretérito, distante en el tiempo, cuatro o cinco décadas –al menos– respecto del momento de su evocación (p. 114).

En efecto, sus poemas de estos años dibujan la Buenos Aires rescatada del recuerdo, pero no desde la nostalgia ni la melancolía: la ciudad retratada en sus poemas es la ciudad que él siempre ha poetizado, aquella que para él es real, puesto que el escribirla justifica su existencia. Teitelboim (2003) comenta la relación entre poeta y ciudad en la última etapa:

Va cuchicheando al oído de Buenos Aires lo que fue, lo que vio y ahora no ve, aunque ve por dentro. Comenta la calle como un cronista con derecho a todas las licencias para reinventar el pasado a su manera. Son las memorias de un caminante ciego que maneja una luz verde para modificar la realidad. Así va trazando la mitología de la ciudad, su metafísica del suburbio. Así colecciona un álbum de familia, forma su libro de estampas (p. 281).

Más allá del plano urbano, Cervera Salinas (2014) destaca en la última producción poética borgeana una predominante esencia mítica, y de este modo evidencia que el mito atraviesa toda su obra:

Este mito primordial compareció en la literatura de Borges hacia el ecuador de su obra poética y fue incrementando su presencia conforme avanzó en el tiempo hasta sus últimas entregas líricas. Un mito de estatura clásica que fue reactivado por el bardo argentino de acuerdo con la reformulación romántica de la temporalidad en clave conjuntiva: de prole romana, la noción de la visión simultánea de los tiempos se fundiría con la poética trascendental de movimiento romántico para resurgir en el siglo XX en la obra adulta de Borges (p. 195).

Como podemos observar, la escritura desde el recuerdo, que dota a la ciudad de la cualidad de la intemporalidad, eleva la experiencia poética de esos años. Continúa forjando a través de ella una mitología y recupera la memoria de los antepasados y las tradiciones, pero desde una poética metafísica con imágenes que interactúan entre sí y se complementan. Esta poesía busca ir más allá de lo bello, alcanzando niveles más profundos del pensamiento y logrando trascender los poemas urbanos de los primeros años a una dimensión mucho más compleja. Y es por fin, tomando como vehículo esta nueva forma de figurar el poema, como Borges alcanza la esencia última del mito, y transforma Buenos Aires.

1.3.2. JULIO CORTÁZAR: NOSTALGIA E INVENCION DE BUENOS AIRES

Borges es, en efecto, el poeta más representativo cuando hablamos de ciudades míticas, especialmente si enfocamos la mirada hacia Latinoamérica y, dentro de ella, Argentina. Sin embargo, no será el único poeta argentino que jugará con las máscaras del mito para configurar una ciudad nueva. Julio Cortázar, como ya hemos presentado,

también elabora toda una mitología propia para entender Buenos Aires y otras ciudades fuera del continente, como es el caso de París.

Antes de indagar en su obra poética, debemos puntualizar que, por diversas circunstancias, Cortázar no es comúnmente considerado un poeta como tal cuando se presta atención a la poesía argentina del siglo XX. Sin embargo, el ejercicio lírico tuvo un papel fundamental en la construcción del mundo personal y simbólico del autor, siendo sin duda su vocación más íntima y temprana. Toda su obra en prosa está concebida desde la sensibilidad poética; la poesía es la actividad privada más reconfortante.

A pesar de esto, como decimos, es una de las facetas más desconocidas e infravaloradas de autor, loado por otro lado como prosista. Existen varios motivos a los que atribuir este hecho, que pasan en primer lugar por el juicio del propio Cortázar. Es difícil asentar la presencia poética a través del cuestionamiento. Desde siempre, el poeta cuestionó su propia poesía en una batalla entre la aceptación y el rechazo, al menos en lo que concierne a su presentación ante el lector. Pese a que la escritura poética lo acompañó durante toda su vida, más allá del plano personal, la muestra ante el público con ciertas reservas. No compila sus poemas y se resiste a organizarlos en antologías, por el conflicto creativo que esto supone para él. Campa (2005) ya advierte la particular relación con la propia poesía en las huellas más evidentes de los poemarios *Presencia* (1938) y *Pameos y Meopas* (1971), el título y la firma, como explica en el prólogo a las *Obras Completas IV. Poesía y poética* del autor:

Ya suficientemente elusivo es ese título, en que “pameos” y “meopas” descartan la naturaleza de “poemas” de los textos, juegan a negarla a través del anagrama, sustrayéndolos al juicio del lector. Significativa en el mismo sentido es la contradicción interna que entraña su primer libro de poesía, publicado en 1938: el título, *Presencia*, afirma la convicción de existencia de una escritura propia,

pero la afirmación se desdice al obliterar la identidad con un pseudónimo, Julio Denis (pp. 9-10).

Es quizá esta reticencia a exponer su poesía, probablemente por el nivel de intimidad que le suponía su escritura, lo que la difuminó en el conjunto de su obra. Una poética difuminada porque, a excepción de los dos poemarios previamente mencionados, no encontramos una publicación íntegramente poética, lo que deviene en la ausencia de una poética homogénea que pueda diferenciarse como tal. La mayoría de los poemas cortazarianos están incluidos en libros que mezclan la prosa y la poesía; *Salvo el crepúsculo* (1984), que está planteado como un poemario, contiene textos en prosa. Revisando la obra de Cortázar, es notable su predilección por este tipo de publicaciones híbridas, en las que no existen fronteras entre los géneros literarios, y en las que esta catalogación se juzga en sí misma inservible —en consonancia con esa característica tan suya de transgredir cualquier orden en favor del juego y la experimentación—. Fiallega (2012)¹⁰⁶ hace alusión al juego en la producción del autor:

La ironía de origen socrático —del griego *eiróneia*: “interrogación” y “disimulación”—, junto con la mayéutica a la que ya nos referimos a propósito de la poética cortazariana, es sin duda el estímulo menos agresivo al razonamiento y a la escucha de las razones del otro ya que quien acepta contradecirse irónicamente, por una parte, acepta su ignorancia y por la otra no puede menos que sonreír. La ironía es un recurso entrañable a Julio Cortázar que por carácter y por elección huye de la solemnidad en la escritura y en la vida (p. 305).

La hibridación, así como el componente lúdico y experimental, son factores que favorecerán, como veremos, la creación del mito. Así como hemos comprobado previamente que la mitología es una construcción íntima del sujeto, podemos verla del mismo modo bajo la óptica del puzzle: el individuo va ensamblando las piezas de su

¹⁰⁶ Cristina Fiallega: “La poética de Julio Cortázar”, en *Julio Cortázar: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Pol Popovic Karic & Fidel Chávez Pérez (coords.), 2012, pp. 291-315.

propio bagaje ideológico con las de la tradición cultural y la herencia histórica. En Cortázar, la mitología urbana se sustenta a través del juego y a través del mismo cobra sentido.

Así, al margen de *Presencia* (1938), *Pameos y meopas* (1971), *Le ragioni della collera* –poemario en italiano, publicado en 1982– y *Salvo el crepúsculo* (1984), que podríamos tomar como la producción poética como tal, encontramos poemas en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969) a modo de amasijo con textos de naturalezas diversas y contenido visual.

La huída del orden o la catalogación y la persecución de una renovación constante por encima de cualquier límite, es uno de los objetivos últimos en la escritura de Cortázar. Y, centrando la mirada en su poesía, comprobamos cómo afecta a todas las áreas de la misma: el lenguaje, la forma, el objeto. El poema, concebido como juego, es un vehículo para transgredir las imposiciones sociales y permanecer en una constante reinención del yo y del mundo. Como es evidente, la mencionada reinención del mundo –en este caso, más concretamente de la ciudad– se traducirá en la mitología cortazariana, en búsqueda activa de una alternativa frente al peso de la estática realidad cotidiana. Para Cortázar, el día a día, la realidad presente, limita el universo del yo y del poema. Como afirma Witto Mätting (2001):

Cortázar parece suscribir aquí la idea de una flexibilidad de la razón, y esto nada tiene que ver con un a medias, convalecencia o debilidad, más bien con un encuentro peligroso, un robo, una segunda inocencia [...] El presente para Cortázar es lo que somos, por eso querríamos abandonarlo siempre, la actualidad es lo que devenimos, lo intempestivo nietzscheano” (p. 3).

Este mencionado escape a la cotidianidad implica necesariamente la búsqueda de una nueva temporalidad, que nos recuerda al planteamiento que realiza Lefebvre (1978) en su revisión al pasado histórico:

En la sociedad industrial, el tiempo cíclico y rítmico no ha desaparecido: se subordina a los tiempos lineales o discontinuos exigidos por las técnicas. Los ritmos y los ciclos no tienen ya el carácter regular y regulador que tuvieron antes de la sociedad industrial. Ni la ciudad antigua, pese a su belleza, ni la ciudad medieval, pese a su prodigiosa vitalidad, pueden aportarnos modelos (p.131).

Respecto a esto, es interesante apuntar que la obra de Cortázar, en su trabajo de experimentación, trata de recuperar la temporalidad cíclica¹⁰⁷, heredada de épocas y sociedades pasadas, que actualmente sobrevive sin ser capaz de, como apunta Lefebvre, “aportarnos modelos”. Este es un elemento más que rescata de la tradición, de la Historia, para integrarlo en su propia obra.

En cuanto al lenguaje, vemos en numerosos poemas una alternancia entre diferentes lenguas, principalmente el español con el francés y el inglés, influyendo en esto la labor de traductor que llevó a cabo buena parte de su vida. Pero la ruptura del lenguaje no se limita únicamente al juego con los idiomas: Cortázar toma el habla porteña y la reinventa, la explora desde la ironía y la intertextualidad, siempre en complicidad con el lector conocedor de las referencias que propone –letras de tango o frases hechas tan integradas en la cultura argentina–. Sobre la invención de un nuevo lenguaje representativo del ser argentino apunta Jozef (2002)¹⁰⁸, refiriéndose en concreto a *Rayuela* (1963):

Su meta es la fundación de un nuevo género a partir de la creación de un lenguaje propio de la narrativa argentina [...] El lenguaje de Cortázar se despoja progresivamente, presentando una contención muy argentina que tiene su punto culminante en *Rayuela*. Para mostrar la realidad-misterio, la realidad-enigma de

¹⁰⁷ Un ejemplo de esto es el cuento “Ómnibus”, publicado en *Bestiario* (1951), o el más representativo: “Continuidad de los parques” (*Final del juego*, 1956). Al margen de los mencionados, muchas de sus obras toman esta estructura; el mismo título de *El viaje al día en ochenta mundos* (1967), obviando el evidente juego de palabras, plantea un doble movimiento en ciclo –el que recorre el día y el que recorre los mundos–. Podemos decir, en definitiva, que la naturaleza cíclica está muy presente en la identidad de la producción literaria cortazariana.

¹⁰⁸ Bella Jozef: “Julio Cortázar. La metafísica del tango o más allá de la realidad”, en *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. Luisa Valenzuela, Bella Jozef y Alain Sicard (coords.), 2002, pp. 37-63.

limites imprecisos, en toda su autenticidad, adopta el lenguaje coloquial, con intención estética (p. 46).

En correspondencia con las palabras de la autora, diremos que el tipo de lenguaje predilecto del poeta, y el único que considera válido para sus fines transgresores, es el propio del habla coloquial. Y es que lo coloquial, lo cotidiano, es lo que va asociado a la experiencia:

Es decir revelando, no a través del análisis sino como experiencia, el poder encasillador de la lengua y la posibilidad de ir más allá de esta codificación gracias a la lengua misma. Por eso lo coloquial puede ser el registro elegido para decir lo indecible... (Campra, 2005, p. 26).

La estructura del poema también es un elemento interesante en la poética cortazariana y un código relevante para la configuración mítica. En los inicios de su interés por la escritura poética, a una edad temprana, el joven Cortázar mostraba una especial predilección por las formas retóricas clásicas, en concreto el soneto. De hecho, *Presencia* (1938), primer poemario publicado a sus veinticuatro años bajo el pseudónimo de Julio Denis, está compuesto enteramente por sonetos. Es en esto donde vemos reflejada la complejidad de un poeta que busca explorar las posibilidades del lenguaje, inventarlo y moldearlo, pero dentro de una estructura formal concreta y fijada, de tradición clásica –y, por tanto, de herencia histórica–. Chacana (2006) destaca el gran “acervo intelectual” que mostraba poseer Cortázar desde su juventud, también sus preferencias literarias:

Al listado de publicaciones realizadas por Cortázar antes de 1963 se debe agregar un libro de poemas, *Presencia*, aparecido en 1938 bajo el seudónimo de Julio Denis, así como un gran número de artículos, reseñas, notas y ensayos que Cortázar publicó en diversas revistas, principalmente bonaerenses, a partir de la década de los cuarenta. No obstante su juventud en aquella época Cortázar tenía un poco más de treinta años, en dichos escritos el autor argentino ya daba inequívocas muestras de poseer un enorme acervo intelectual así como unas muy

definidas filiaciones literarias, asociadas al surrealismo, el romanticismo y el existencialismo (p. 163-164).

La identificación con diversos autores y sus estilos poéticos nutren y definen la poética del autor. Es cierto que, con el paso de los años, practicará el verso libre e incluso, con sus “prosemas”, acercará la lírica a la prosa; pero la elección de la forma clásica predominará como una adhesión a la poesía de aquellos poetas consagrados que tanto ha leído y admirado, como García Lorca, T. S. Eliot, Rilke o Valéry y, especialmente, John Keats. Campa (2005) hace referencia a esta inclinación formal como unas “reglas del juego muy rigurosas”, y defiende que “es precisamente en esta forma fija donde se producen los mayores descalabros” (pp. 22-23). Es decir, no por mantener un orden estructural el poema pierde la capacidad de transgredir, sino que esta transgresión se acentúa justamente por el contraste entre esa forma que se asemeja a un poema clásico, y el lenguaje y el contenido que revelan una voluntad subyacente.

El gusto por la tradición no es algo que haya dejado huella únicamente en el aspecto formal. Cortázar disfruta con una herencia clásica todavía más antigua que el soneto: la mitología, sobre todo la helénica. Estas huellas del pasado que rescata el poeta son los ingredientes históricos a los que sumará su propio imaginario para la elaboración mítica. Fiallega (2012) atribuye esta predilección por la mitología a una necesidad nueva y única de representación:

Hasta podríamos aventurar la hipótesis de que lo que a Julio Cortázar y a sus críticos les faltaba al tratar de postular la poética cortazariana era un lenguaje epistemológico propio de la nueva poética [...] Dicha ausencia epistemológica obligó al escritor a representar su propia visión de las cosas mediante aproximaciones, entre ellas la mitológica y la religiosa oriental: como los grupos étnicos, los idiomas y todo lo que en el curso de su existencia se transforma y al hacerlo se vuelve “otro”, diferente del primitivo que no puede seguir siendo nombrado con el nombre de lo que ya no es, tampoco la poética cortazariana es sólo fantástica o neo-fantástica. Se necesita un nombre nuevo que defina el nuevo sujeto producto de la transformación (pp. 309-310).

Por la imposibilidad de nombrar “lo que ya no es”, debido a su fascinación por la mitología como la sombra de un mundo que en una época anterior existió y hoy podemos intuir pero no recuperar, advertimos esta dimensión como un tema ampliamente poetizado en su obra desde la nostalgia. Y es que la nostalgia es probablemente el centro de la poética de Cortázar. En una permanente búsqueda de lo que no existe, el poeta proyecta su nostalgia hacia lo que ya no es o nunca llegó a ser. Nostalgia del amor, como algo que nunca llegó a figurarse o como algo que está condenado a la desaparición; y también nostalgia de la patria. En definitiva, la ciudad mítica cortazariana cobrará sentido especialmente a través de este sentimiento¹⁰⁹.

La relación de Cortázar con Argentina es conflictiva e intensa. En su juventud, Buenos Aires era concebido por el poeta como un espacio insuficiente para su desarrollo personal y el de su obra. Con un espíritu pleno de libertad y ansioso por descubrir el mundo, el joven Cortázar miraba a Europa, concretamente a París, como el lugar donde la libertad artística y el cosmopolitismo eran una realidad frente a una Argentina rezagada, peronista y de corte provincial. Goloboff (2011) expone la importancia que la situación política argentina tuvo en su decisión de salir del país:

En noviembre de 1951, Cortázar obtenía una beca del gobierno francés para pasar un año en París, y emprendía un viaje que esta vez sí aspiraba a ser más duradero. La salida de Argentina obedecía a innumerables razones, entre las que lo político (la presencia del peronismo, para ser más precisos) ocupaba un lugar fundamental (p. 70).

¹⁰⁹ El sentimiento de nostalgia no se limita a ser el protagonista en la obra poética del autor. Este va más allá del poema y sobrevuela toda su producción, en mayor o menor intensidad. Una muestra de esto es la novela *Rayuela*, publicada en 1963, de la cual podemos extraer como ejemplo perfecto el famoso fragmento del capítulo 71; en él se reflexiona sobre “el reino”, esencia última del espíritu que encuentra su raíz en la nostalgia:

En algún rincón, un vestigio del reino olvidado. En alguna muerte violenta, el castigo por haberse acordado del reino. En alguna risa, en alguna lágrima, la sobrevivencia del reino [...] Se puede matar todo menos la nostalgia del reino, la llevamos en el color de los ojos, en cada amor, en todo lo que profundamente atormenta y desata y engaña (2010, pp. 541-542).

Este sentimiento, sin embargo, fue compartido por numerosos intelectuales a mitad de siglo, lo que Schmidt-Cruz (2000) justifica como el efecto de una “mentalidad colonializada”:

La «huida» de Cortázar en 1951 del provincianismo sofocante de Buenos Aires a un París atractivo por su cosmopolitismo, pareció confirmar continuado eurocentrismo de los intelectuales argentinos, fascinados especialmente con la cultura francesa a la que consideraban paradigma de civilización, en contraposición con el barbarismo de su cultura nacional simbolizada por el gaucho y las pampas. La idealización de París como la meca de la cultura fue sintomática de una mentalidad colonializada que contemplaba el modelo europeo como superior y trataba de imitarlo. (p. 441).

El exilio voluntario es un estigma, lanzado por los intelectuales que permanecieron en Argentina, que Cortázar tuvo que llevar consigo, siendo juzgado como una deslealtad a su país. Sin embargo, y a pesar de ser catalogado por sus coetáneos como escritor afrancesado y snob, una vez asentado en París el poeta no puede evitar el sentimiento del desarraigo.

Necesariamente, tras la fascinación de la vida en la capital francesa acaba llegando la normalización de la cotidianidad. Y cuando pasa este efecto deslumbrante, Cortázar se observa a sí mismo como un hombre, aunque enamorado de París, distanciado de su propia patria, que se descubre ante él susceptible de difuminarse en su recuerdo con el paso del tiempo. Además, con esta adherencia a ambos lugares, el poeta nunca llega a sentirse plenamente en ninguno de ellos: estando en París nostalgia Buenos Aires y estando en Buenos Aires nostalgia París. Esto declara el propio Cortázar en una entrevista, citada por Cymerman (1994) en su ensayo, en respuesta a las críticas recibidas:

Creo haber escrito una obra profundamente latinoamericana y específicamente muy argentina, y la he escrito en París, capital de Francia. [...] No necesito estar en este momento mismo en Buenos Aires para sentir, con los sentidos interiores, el olor de las calles de Buenos Aires, el sonido que tiene la ciudad. [...] Es decir

que me he traído Buenos Aires a París, de la misma manera que cuando viajaba a la Argentina y estaba en mi casa de Buenos Aires, de golpe pensaba en París y, bueno, París estaba ahí conmigo, me envolvía (p. 526).

El fuerte vínculo de amor y hastío hacia Buenos Aires es una de las claves fundamentales para entender la obra del autor, también la poética. Es un reflejo del hombre que al mismo tiempo que rechaza muchos de los aspectos que configuran la identidad argentina, siente un inquebrantable vínculo afectivo con ella. Si bien es cierto que, con el paso de los años, el evidente rechazo inicial se va atenuando a través del desarraigo. Y la mayor parte de su poética es una lucha constante por lograr adherirse a una de sus dos orillas, lo que lleva consigo una búsqueda de la propia identidad. El sentimiento de desarraigo y no pertenencia está presente con intensidad en la novela *Rayuela* (1963), la cual Goloboff (2011) analiza relacionándola con la emoción que experimenta su autor:

Algo que se percibe en el tema como más central es el permanente sentimiento de estar desdoblado, partido entre dos mundos, el allá y el acá, Buenos Aires y París, un lado y otro, expresiones todas ellas de una situación de irremediable exilio, en un ámbito donde las gentes hablan otra lengua, tienen otro pasado personal e histórico, otras preocupaciones presentes, otras ambiciones para el porvenir. Y el estar entre ellos como un prójimo, pero también como un extraño (p. 107).

La presencia constante de Buenos Aires como un fantasma que le persigue en su vida parisina forja un vínculo que culmina con la llegada de un hecho crucial, que convierte al primer Cortázar “europeizado” y distante de las cuestiones referentes a su país en un escritor comprometido socialmente y con una mirada mucho más atenta al continente americano: la revolución cubana, con la que entró en contacto en 1962 en un viaje a la isla, fue en el poeta el mecanismo de cambio en su ideología. No obstante, es fundamental para comprender el cambio ideológico experimentado, el hecho de haber atestiguado la realidad americana desde Europa. En la distancia, la observación queda

libre de cualquier contaminación vivencial y permite una asimilación más clara de la realidad. Esto mismo aseguran las propias palabras de Cortázar recogidas por Schmidt-Cruz (2000):

París fue un poco mi camino de Damasco, [...] la gran sacudida existencial. [...] Si yo me hubiera quedado en Argentina probablemente no habría llegado a entender nunca lo que pasaba en mi propio país. Puse un océano de por medio y luego llegó la Revolución Cubana. [...] lo que me despertó a mí a la realidad latinoamericana fue Cuba. [...] Allí descubrí todo un pueblo que ha recuperado la dignidad [...] Eso fue para mí algo catártico; fue una experiencia que me sacudió lo más profundo. (p. 416).

De este modo, podemos asegurar que la poesía cortazariana es, pese a todo, una poesía argentina. Se aprecia en ella la esencia del “ser argentino”, que va más allá del habla porteña mencionada previamente, y que Salas (1980) identifica como un marco común en el que se inscriben otros escritores argentinos, como Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal y Adolfo Bioy Casares, y que se distingue por “el humor, la ironía, el desenfado y un manejo libérrimo de la imaginación reunidos en el marco de un lenguaje preciso, minuciosamente elaborado” (p. 96).

Sumada a estos rasgos distintivamente argentinos, la figuración desde la distancia contribuyó a configurar, en la primera producción del poeta¹¹⁰, una Buenos Aires cercana en muchas cosas a la de Borges: una ciudad inmutable, inmune al paso del tiempo y mítica, algo que se verá intensamente reflejado en sus poemas. De este modo, la ciudad que se inscribirá en la poética temprana de Cortázar es una Buenos Aires eterna y genuinamente porteña —una muestra evidente de esto es la inclusión de los tangos en su producción lírica—.

¹¹⁰ Conforme avancemos en el análisis observaremos la evolución en la poética de Cortázar. En sus primeros poemas escritos en París efectivamente existirá una visualización de Buenos Aires cristalizada por el recuerdo y estática; sin embargo y como hemos perfilado, posteriormente el poeta tratará de abrirse a la realidad social argentina y trabajará el mito a partir de las huellas vivenciales de la contemporaneidad.

Podríamos marcar el inicio de la poética de Cortázar en los años 40, momento de predominio del manifierrismo en Argentina, y su desarrollo a lo largo de toda la segunda mitad del siglo hasta su muerte en la década de los 80. Esto implica una necesaria absorción de las fórmulas propias de la poesía postmoderna de esta época.

Presencia, en 1938, pese a ser juzgado como un poemario de juventud deficiente en su originalidad poética incluso por el propio autor —que rechaza la reedición y la inclusión de estos poemas en obras posteriores—, es sin embargo el cimiento de su poética. Es el reflejo de todas las influencias de sus lecturas: lírica clásica, modernista y de principios de siglo. No obstante, su relevancia radica realmente en que es la obra que define sus inquietudes y establece una declaración de intenciones respecto a su recorrido posterior. Son los primeros pasos en la construcción de su yo poeta. Sobre este poemario comenta Goloboff (2011), quien alude asimismo a palabras de Romano (1980):

de 1938 data su primera publicación de un libro de poemas, *Presencia*, bajo el seudónimo de Julio Denis, libro en el que aparecen claras las lecturas atentas de Baudelaire, de Mallarmé, de Góngora y, ya presente, de Neruda. Respecto de este libro, comenta un crítico argentino: “Presencia es un libro de sonetos emparentado con la poesía pura y al que se puede filiar por algunos epígrafes donde se habla de ‘un color mallarmé’ o de ‘los días baudelerianos’; por las citas de Rossetti, Cocteau, Góngora y Marasso [...] Propia del artempurismo esteticista es asimismo la complacencia en la homofonía, en las atracciones terminológicas por meros ecos fónicos...”¹¹¹ [...] No obstante la reconocida calidad del crítico, se puede observar que lo que él acusa como síntoma de “artepurismo” es, ya, un rasgo definido en este precoz Cortázar: el de jugar con las palabras como objetos en sí, con los significantes, para hacerles decir lo que no dicen o lo que todavía no sabemos que dicen (pp. 35-36).

Pameos y meopas, aunque es su siguiente poemario, se publica varias décadas más tarde, en 1971, habiendo logrado Cortázar una madurez considerable como poeta.

¹¹¹ Goloboff (2011) cita a Eduardo Romano: “Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*(364-365), Madrid, octubre-diciembre de 1980, pp. 107-108.

Aunque es publicado en esta fecha, la mayoría de los poemas que reúne fueron escritos en la década de los 50, y supone un testimonio de la experiencia del desplazamiento de la vida bonaerense a la París intelectual y artística. Se advierte por tanto una influencia del surrealismo y existencialismo que bebe de Europa, sin llegar a inscribirse en ninguna de estas corrientes. Aunque su organización responde a un orden temático, todavía no habla de la ciudad abiertamente como en poemas posteriores.

Salvo el crepúsculo, publicado en 1984, es probablemente la muestra poética del Cortázar más lúcido y el reflejo de su punto culminante como poeta. En él se incluyen los poemarios *Pameos y meopas* (1971) y *Le ragioni della collera* (1982), sumados a otros poemas recatados de publicaciones –periódicos, revistas– e inéditos. Estas composiciones se caracterizan por ser de corte filosófico, comprometido, y se encuentran muy influidas por el carácter lúdico y experimental cortazariano. El poeta juega a desligarse del patrón discursivo y de cualquier tipo de ordenación, tal y como declara al comienzo del poemario. Son poemas que buscan implicar al lector desde una posición activa, hacerlo partícipe del juego de la lectura como divertimento.

Se incluye también en este poemario el apartado “Con tangos”, composiciones que ya aluden a la ciudad de Buenos Aires; y de las cuales algunas de ellas se llegaron a grabar en el disco llamado *Trottoirs de Buenos Aires*, en el que colaboraron el compositor Edgardo Cantón y el cantante de tango Juan “Tata” Cedrón. Al margen de los tangos, la ciudad también se filtra a través de otros poemas, los que hablan de la cotidianidad o del amor.

Junto a estos poemarios, a la producción de Cortázar se suman gran cantidad de poemas inéditos y dispersos en otros libros del autor. Prácticamente todas sus publicaciones contienen algún poema, y es interesante la compilación que se lleva a

cabo en la edición de Saúl Yurkievich de las *Obras completas IV. Poesía y poética* (2005), en las que reúne todos los poemas dispersos en una voluntad de homogeneizar la obra poética cortazariana. Asimismo, en ese tomo se incluye la poética propuesta por Cortázar en *Imagen de John Keats*.

Una vez revisada la producción poética, es interesante regresar al fenómeno de la hibridación. Este, que llevamos mencionando desde las primeras páginas dedicadas a Cortázar y que tan característico es de su obra, parece devolvernos, al igual que sucede en otros de aspectos de su poética, a siglos pasados; concretamente al espíritu humanista. Trías (1997), en su revisión de la filosofía renacentista italiana a través de la figura de Pico della Mirandola, nos acerca un concepto de artista que, en su procedimiento, es comparable a esto que mencionamos:

Ese hombre de Pico della Mirándola constituye la transcripción conceptual de una experiencia de Alma y de Ciudad que en los años del renacimiento italiano, especialmente florentino, fue hermosamente esbozada. Experiencia que dio lugar a la figura del *uomo universale y singuiare*, el alma que es todas las cosas, empeñada en construir, a imagen y semejanza de su alma, una ciudad en donde el Hombre pudiera al fin encontrar algo así como una auténtica morada¹¹² [...] La figura del *uomo universale y singuiare*, que es, en ejercicio, todas las cosas, que pretende a todas las ocupaciones, que intenta determinar todos los sueños y deseos (Trías, 1997, p. 81, 82).

El humanista del Renacimiento –“el alma que es todas las cosas”–, lejos de practicar una única disciplina, se dedicó a desplegar su arte en múltiples formas. Cortázar, por su lado, también rechaza cualquier limitación formal y genérica en su

¹¹² Es interesante observar cómo la cita nos recuerda a la perspectiva bachelardiana referente a la casa, cuando apunta que el humanista desea crear “a imagen y semejanza de su alma, una ciudad en donde el Hombre pudiera al fin encontrar algo así como una auténtica morada”. Dicho con otras palabras, el humanismo renacentista persigue trasladar el plano íntimo del sujeto al entorno social, plasmando en este el alma del artista y modelando la ciudad a su imagen. Esto da como resultado una ciudad construida por y para el individuo, y puede entenderse como una forma de reflejar el surgimiento de la doctrina antropocentrista en la sociedad de la época.

escritura. En este sentido, ambas figuras comparten un fondo común, el que expone Trías (1997): la ambición de alcanzar lo que se esconde más allá de los límites de la imposición de un único modelo. El humanista trabaja las diversas posibilidades artísticas para tratar de “determinar todos los sueños y deseos”; Cortázar experimenta al margen de los géneros y las formas para escribir sobre lo que estos son incapaces de abarcar. La mezcla de escritos de diferentes naturalezas o la invención formal son el reflejo de la búsqueda por parte del poeta de indagar sobre nuevas y desconocidas posibilidades de escritura y lo que esta puede ofrecer.

Así, resumiendo la revisión sobre las obras del autor, podemos fijar la evolución de Cortázar a partir de la imagen de un joven poeta interesado en los grandes autores modernistas y simbolistas, que encuentra en ellos un punto de partida para su propia poesía, y que con el paso de los años va abriéndose ante nuevas formas de experimentación del poema y de la escritura en general; hasta finalmente alcanzar una vinculación política y social de cara a su propio país, al continente americano y a una globalidad universal.

A continuación seleccionaremos algunos poemas para el análisis. Veremos así el tratamiento que Cortázar le da a Buenos Aires en sus composiciones, en correspondencia a lo comentado previamente y sobre todo en relación al mito.

Empezaremos con un poema perteneciente a “Con tangos”, del poemario *Salvo el crepúsculo* (1984): “Veredas de Buenos Aires”, musicalizado asimismo en *Trottoirs de Buenos Aires*. El poema posee el carácter y la identidad propios del tango y, del mismo modo, habla de la ciudad desde la nostalgia y el sentimiento de pérdida:

De pibes la llamamos la vedera
y a ella le gustó que la quisiéramos.
En su lomo sufrido dibujamos

tantas rayuelas.

Después, ya más compadres, taconeando,
dimos vueltas manzana con la barra,
silbando fuerte para que la rubia
del almacén saliera a la ventana.

A mí me tocó un día irme muy lejos
Pero no me olvidé de las vederas.
Aquí o allá las siento en los tamangos
como la fiel caricia de mi tierra.

Este se trata de un tango sencillo y rimado, de estética naíf. En correspondencia a esa simplicidad, la estructura temática también es muy básica: siendo en su conjunto una evocación del pasado, la primera estrofa se ubica en la infancia y en la segunda avanza hasta la adolescencia. En la primera se produce un traslado, no solo espacial, sino a la percepción misma del niño; se poetizan las calles desde la figuración del animal fiel y “sufrido” que se deja molestar por los juegos de los niños y que, a su vez, disfruta con ellos, siendo la prueba de su vínculo de amor. La rayuela aparece como el juego infantil predilecto del poeta, que tanta significación cobra en su obra, y que es un símbolo representante del espíritu primigenio del infante, de su esencia, de su mirada hacia el mundo que tanto trata de recuperar Cortázar. Asimismo, renombra la calle con el término dado cuando niño: la vedera. Esta vedera no es la vereda, la dislocación del lenguaje implica también un cambio de referente; mientras que la vereda es la referencia existente en la realidad objetiva o en la realidad adulta, la vedera es la calle propia de la imaginación o de la realidad infantil. Observamos de este modo que la ciudad del poema posee una identidad mítica: lejos de ser el retrato de la Buenos Aires real, es sin embargo la de la ensoñación de infancia, edificada a través del bagaje infantil del propio poeta, sublimada por el mismo. Precisamente, como decimos, es el cambio de nombre el signo más explícito del mito; la vedera se desliga del término original y proclama su

naturaleza genuina y mitológica¹¹³. Pineda (2013) desentraña la relación entre ambos términos y a esta le añade un tercero: *trottoirs*, la traducción en francés que da título al álbum musical que recoge el tango:

In the tango “Veredas de Buenos Aires,” whose translation to French became the album's title, the image of the street is injected with spatial, temporal and cultural specificities. “Vederas,” how Cortázar as a youngster used to call the veredas and became a syllabic transposition in his memory, are constructed on the difference with veredas, which are in turn fashioned on the difference with trottoirs. Each transformation of the word, from veredas to “vederas” to trottoirs makes the image and its symbolic weight more specific. The “vederas” are a cultural signpost fashioned in nostalgia, molded and distorted by the diffuse hands of memory, which activates a series of recollections populated by object-metonymies of home: While whistling, the pibes walked the vederas with their tamangos and drew rayuelas on the sidewalks. This tango is thus an exercise in nostalgia where the veredas of Buenos Aires are reproduced in the trottoirs of Paris and incarnated as the “vederas” of Cortázar’s memory. What makes the “vederas” veredas are precisely these objects and occurrences that are absent from the trottoirs and that even in their translation remain in excess, “not quite” and to a point unutterable in the dimension where the observer is articulating it (pp. 67-68).

En efecto, como afirma el autor y hemos apuntado, este se trata de un mecanismo activado por la nostalgia. Es un añadido interesante observar también el cambio de término a *trottoirs* que, tal y como “vederas” remite a las calles de la infancia porteña, este lo hace a las de París a través del mismo mecanismo de nostalgia –“This tango is thus an exercise in nostalgia where the veredas of Buenos Aires are reproduced in the trottoirs of Paris and incarnated as the “vederas” of Cortázar’s memory”–.

En la segunda estrofa se ilustra un motivo, una escena característica del tango, como es el cortejo de la muchacha del almacén; y lo hace desde el lenguaje tanguero de herencia criolla, con palabras como “compadres”, “taconeando” y expresiones como

¹¹³ En este sentido, la experimentación con el lenguaje que lleva a cabo Cortázar nos recuerda al gílgico que construye en *Rayuela* (1963). Del mismo modo que sucede en este poema en el que la dislocación del término mitifica la referencia, en el capítulo 68 de la novela la narración en gílgico convierte el encuentro sexual de los amantes en algo de naturaleza maravillosa.

“dimos vueltas manzana con la barra”. Esta forma de proyectar la ciudad mitificada recuerda a la esencia borgiana; ambos poetas se sirven de las mismas raíces culturales argentinas para la creación de su propia urbe.

La última estrofa, en la que se continúa poetizando con el lenguaje criollo propio del tango –usando “tamangos” por “zapatos”–, reubica al sujeto en su lugar presente, tan distante del recuerdo. Alude a las vederas como esas calles mágicas, irre recuperables por ser irre recuperable la infancia, como una huella incapaz de ser borrada por el tiempo y la distancia. Y, sobre todo, como la imagen que conserva de su ciudad, eternizada en esa figuración infantil con su aura de inocencia y fascinación. Es la primera muestra poética en la que observamos la nostalgia como marca identitaria del mito.

Previamente, sobre la inclusión de la urbe en la poesía cortazariana, hemos comentado que esta está presente también en los poemas amorosos. Es innegable que el amor es uno de los temas más tratados por el poeta, y frecuentemente este es un amor inserto en el marco de la cotidianidad urbana. Así, en los poemas se desarrollará una reflexión sobre el sentimiento amoroso que existe, se forma o se destruye en la ciudad. Generalmente, los poemas románticos se construyen desde la pérdida o, como ya hemos apuntado, desde la nostalgia, y la ciudad se contagia de este sentimiento. Este es el caso del poema “After such pleasures”, recogido como el anterior en *Salvo el crepúsculo* (1984):

Esta noche, buscando tu boca en otra boca,
casi creyéndolo, porque así de ciego es este río
que me tira en mujer y me sumerge entre sus párpados,
qué tristeza nadar al fin hacia la orilla del sopor
sabiendo que el placer es ese esclavo innoble
que acepta las monedas falsas, las circula sonriendo.

Olvidada pureza, cómo quisiera rescatar
ese dolor de Buenos Aires, esa espera sin pausas ni esperanza.

Solo en mi casa abierta sobre el puerto
otra vez empezar a quererte,
otra vez encontrarte en el café de la mañana
sin que tanta cosa irrenunciable
hubiera sucedido.
Y no tener que acordarme de este olvido que sube
para nada, para borrar del pizarrón tus muñequitos
y no dejarme más que una ventana sin estrellas.

Al comienzo del poema, el poeta establece una superposición entre la mujer con la que comparte su intimidad y la mujer a la que verdaderamente ama, la que evoca en ese acto. Así, hay un vaivén entre la realidad y el sueño, entre la mentira y la verdad; un doble plano dominado por la tristeza. No obstante, es en la segunda estrofa donde la voz poética va a introducirse en la dimensión del recuerdo, en una voluntad de retroceso hasta la raíz del problema que le ha llevado a la tristeza; y de este modo reescribir la historia.

En su figuración del recuerdo viene necesariamente intrínseca la ciudad como escenario donde se forjó la relación, y recompone los rincones significativos donde tuvo lugar el amor (“Solo en mi casa abierta sobre el puerto, / otra vez empezar a quererte, / otra vez encontrarte en el café de la mañana”). Así, la nostalgia de ese amor lleva consigo la nostalgia de la ciudad que lo acompañó en ese momento de su vida; volvemos de nuevo a la ciudad nostálgica, irreal y de esencia mítica. En los últimos versos, el sujeto regresa a la dimensión de la realidad en la que está irremediabilmente inscrito, e invalida el efecto del olvido que él mismo debe recordarse (“Y no tener que acordarme de este olvido que sube / para nada, para borrar del pizarrón tus muñequitos”). García Cerdán (2009) hace alusión al “tono elegíaco” de este poema:

El tono elegíaco es frecuente en esta serie¹¹⁴. Lo hallamos por ejemplo en “After such pleasures”, donde el poeta, después de un amor incompleto, se encuentra

¹¹⁴ García Cerdán (2009) hace alusión a los poemas producidos entre 1951 y 1952.

solo (“solo en mi casa abierta sobre el puerto / otra vez empezar a quererte”) y “buscando tu boca en otra boca”. Buenos Aires es eso que está a larga distancia. El poeta fantasea entonces con la idea de “rescatar / ese dolor de Buenos Aires” (p. 359).

Aunque sean una minoría, existe la presencia de poemas de temática amorosa donde el amor no es dibujado como pérdida. En “Los amantes”, perteneciente a la obra miscelánea *Buenos Aires, Buenos Aires* publicada en 1968, el sentimiento amoroso se proyecta como algo positivo y se ubica en el contexto urbano, permitiéndonos observar otra forma de poetizar la ciudad:

¿Quién los ve andar por la ciudad
si todos están ciegos?
Ellos se toman de la mano: algo habla
entre sus dedos, lenguas dulces
lamen la húmeda palma, corren por las falanges,
y arriba está la noche llena de ojos.

Son los amantes, su isla flota a la deriva
hacia muertes de césped, hacia puertos
que se abren entre sábanas.
Todo se desordena a través de ellos,
todo encuentra su cifra escamoteada;
pero ellos ni siquiera saben
que mientras ruedan en su amarga arena
hay una pausa en la obra de la nada,
el tigre es un jardín que juega.

Amanece en los carros de basura,
empiezan a salir los ciegos,
el ministerio abre sus puertas.
Los amantes rendidos se miran y se tocan
una vez más antes de oler el día.

Ya están vestidos, ya se van por la calle.
Y es sólo entonces
cuando están muertos, cuando están vestidos,
que la ciudad los recupera hipócrita
y les impone los deberes cotidianos.

Efectivamente, en este poema se celebra el amor. Sin embargo, el contrapunto negativo lo forma la vida urbana.

Primeramente, en los versos iniciales en forma de interrogación se crea una diferenciación entre los sujetos que se aman y el resto de habitantes de la urbe (“¿Quién los ve andar por la ciudad / si todos están ciegos?”). Este gesto vuelve a recordarnos al juego de planos, tan practicado por Cortázar como una estrategia más de exploración de su escritura. Los amantes están en una dimensión, y el resto de ciudadanos en otra; y esa superposición de realidades está condicionada y regida por el sentimiento amoroso. El amor impone la ruptura, aliena a los dos sujetos. No obstante, lejos de ser una cuestión negativa, esta negatividad es proyectada hacia ese exterior. El aislamiento de la sociedad no es el problema, sino al contrario: son los demás individuos los que encarnan la hostilidad; planteamiento, por otro lado, muy en consonancia con la mentalidad que aparece intrínseca al enamoramiento. Borello (1970) destaca el registro positivo en el que se inscribe el poema respecto al amor, analizándolo como poema erótico, y lo compara con la imagen del dolor que este representa en muchos de sus textos:

Y junto a algunos de los más logrados y hermosos poemas con el amor como centro [...] Cortázar ha escrito algunas páginas nobilísimas y turbadoras [...] Tal vez lo más importante de estos textos sea, por una parte, documentar la riqueza de experiencias vitales, la amplísima gama de posibilidades que el amor ha producido en la literatura del siglo XX y, por otra, mostrarnos una dimensión de Cortázar que conocíamos y habíamos olvidado: la de poeta. En este caso, la del poeta erótico [...] Sobre todo porque estos poemas traen a la visión del amor una perspectiva poco frecuente en nuestra literatura: la de su carnalidad expresada de modo personalísimo. Junto a ello algunos de estos textos poéticos parecen documentar un cambio en la visión del amor que hasta ahora mostraban los relatos cortazarianos. En casi todos ellos [...] la visión del amor jamás era total, jamás suponía una comunión gozosa y triunfal, la apertura sin dolores al otro, a los otros. Aquí parece apuntar un registro distinto, así en [...] “Los amantes” [...] Al turbio techo de cenizas, a la imposibilidad de la comunión y la entrega, sucede ahora una atmósfera alegre y sin nubes (p. 170).

En efecto, parece que en el poema el amor carnal permita al sujeto entrar en comunión con “el otro” que menciona Borello, y esto genera un clima positivo que contagia la relación entre ambos. El encuentro amoroso acaece en la noche, a través de metáforas e imágenes surrealistas (“y arriba está la noche llena de ojos”, “hacia muertes de césped, hacia puertos / que se abren entre sábanas”) y el acto sexual genera una entropía involuntaria (“Todo se desordena a través de ellos, / todo encuentra su cifra escamoteada; / pero ellos ni siquiera saben”). Finalmente, tras la noche llega el amanecer, que impone la interrupción de su comunión nocturna. Esta llegada del día se presenta a través de imágenes cotidianas, que se llevan a cabo todos los días en la ciudad, al mismo tiempo que se incide en la ignorancia del “otro” con el que comparten escenario urbano (“Amanece en los carros de basura, / empiezan a salir los ciegos, / el ministerio abre sus puertas”). Es interesante observar cómo la ciudad supone en este poema la muerte de los amantes, puesto que es la tirana que “les impone los deberes cotidianos” en contra de su voluntad, obligándoles a obedecer sin posibilidad de oposición. Así, la urbe está concebida desde la hipocresía, conocedora por un lado de ese amor que de igual forma se desarrolla en ella, y al mismo tiempo obviándolo y, por tanto, generando una traición. Esto nos permite observar la relación entre la urbe presentada en este poema y la ciudad mítica. En esta muestra, el poeta no elabora una mitología urbana; sin embargo, la ciudad no está exenta del proceso de distorsión. Como hemos indicado, la Buenos Aires del poema no es la urbe real ni posee vínculo alguno con el plano de la realidad. Por el contrario, también es una ciudad creada a partir de la propia subjetividad, por lo que parte del mismo punto que el mito. Sin embargo, a diferencia de este, la figuración tomará el cariz opuesto: en vez de ser sublimada se demoniza, en vez de identificarse con la utopía, comparte la esencia distópica.

Así, comparando ambos poemas amorosos, diferenciamos la doble focalización de la ciudad: como acompañante en la nostalgia y como opositora en la plenitud. De este modo advertimos el necesario contrapunto que lleva consigo esta poética cortazariana, en la que el mayor enemigo es el orden y la armonía; es necesario un componente disruptivo que genere el cuestionamiento: de la realidad, del amor, del vacío y la plenitud, esto es, de cualquier elemento susceptible de asumirse como verdadero.

Es interesante observar un elemento que ha estado presente en ambos poemas, que acompaña a la figura de la ciudad aunque esté retratada de formas divergentes: la noche. La noche es un recurso trascendental y recurrente en la poética de Cortázar; en ella el poeta encuentra la atmósfera necesaria para adentrarse en su intimidad. Asimismo, la ciudad nocturna le es reveladora y propicia el mito. Cervera Salinas (1992), en su análisis poético, alude a la importancia de la noche en la obra del poeta y reproduce palabras Benedetti en relación a ella:

Con agudeza y acierto ha señalado Mario Benedetti la constante presencia de la noche en la poesía de Cortázar, que según el uruguayo, traduce una eterna ambivalencia entre el insomnio y el sueño: «Es como si en la noche, si en cada noche —constata Benedetti— el poeta se reencontrara, se remontara a sí mismo»¹¹⁵ (p. 348).

Hasta el momento hemos tratado poemas que exploran el plano urbano lateralmente, desde la evocación y el amor, pero sin tomarlo como centro del poema. Sin embargo, a través de la revisión de la obra poética del autor observamos algunos dedicados enteramente a la reflexión sobre el espacio argentino y su identidad. Este es el caso del poema “La patria”, incluido en *La vuelta al día en ochenta mundos* de 1967. En el momento en el que escribe este poema, podemos decir que Cortázar ha tomado

¹¹⁵ Cervera Salinas (1992) cita a Mario Benedetti: Cortázar “by night”, *El País*, Madrid, 1988, pp. 10-11.

consciencia como poeta de la dimensión política y la comienza a integrar en sus composiciones. Sobre esta nueva conciencia comenta Solares (2002):

Quizá, nada de cuanto realizó Cortázar a lo largo de su vida —plena de ricas y contrastantes experiencias, por lo demás—, nada fue tan motivado por el oscuro sentimiento religioso que había en él, como su militancia política. Por su sensibilidad, su hondo sentimiento de culpa y su evolución literaria, esa creencia —sinónimo de fe— debía darse hacia el socialismo (p. 103).

“La patria” es uno de los poemas más citados en referencia a la relación de Cortázar con Buenos Aires, por tratarse de una peculiar revisión de la argentinidad:

Esta tierra sobre los ojos,
este paño pegajoso negro de estrellas impasibles,
esta noche continua, esta distancia.
Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza arriba,
pobre sombra de país, lleno de vientos,
de monumentos y espamentos,
de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos,
escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas,
repartiendo escarapelas en la lluvia, salpicando
de babas y estupor canchas de fútbol y ringsides.

Pobres negros.

Te estás quemando a fuego lento, y dónde el fuego,
dónde el que come los asados y te tira los huesos.
Malandras, cajetillas, señores y cafishos,
diputados, tilingas de apellido compuesto,
gordas tejiendo en los zaguanes, maestras normales, curas,
 escribanos,
centroforwards, livianos, Fangio solo, tenientes
 primeros, coroneles, generales, marinos, sanidad, carnavales,
 obispos,
bagualas, chamamés, malambos, mambos, tangos,
secretarías, subsecretarías, jefes, contrajefes, truco,
contraflor al resto. Y qué carajo,
si la casita era su sueño, si lo mataron en pelea,
 si usted lo ve, lo prueba y se lo lleva.

El poema comienza situando al sujeto en un espacio distante, alejado del lugar sobre el que poetiza, y marca especialmente el extrañamiento que siente, el efecto “pagajoso” del recuerdo. Esta es una caracterización bastante frecuente en el imaginario de Cortázar, que define recurrentemente su división interna entre ambas orillas –Buenos Aires y París– y su imposibilidad de habitar enteramente uno de los dos espacios, condenado por ello a permanecer en un no lugar permanente. Él mismo alude a la metáfora del chicle ante la situación de desarraigo cuando, en una carta de 1951 citada en el libro de Tomasi (2013), relata su marcha de Buenos Aires hacia Europa:

Irse no es nada, la cosa es darse cuenta que hay una mecánica de chicle, que te has quedado adherido y te vas estirando. [...] Ordenar papeles, hoy, ver asomar letras, rostros, cosas compartidas, me ha dejado triste; cada libro coincide con un tiempo, una casa, una voz, una polémica. La sola contemplación de un sobre, o el olor del papel, me devuelven a latigazos a Buenos Aires. No estoy triste de estar en París. [...] Pero el chicle, sabes (p. 96-97).

Y es con este efecto pegajoso con el que la mente se adhiere a su país natal en la noche como se evoca. Es significativo observar que en este poema los componentes que forman la imagen de Argentina no están dibujados desde el engrandecimiento o la utopía, sino que más bien son pequeños defectos, puntos negros de la argentinidad que tanto extraña el poeta y que, aunque sean naturalmente negativos, él acepta y ama. Es el reflejo de la idea que se forjó en él desde siempre, la que le hizo emigrar a París sumido en la búsqueda de un entorno más cosmopolita, ambicioso e intelectual, y cuya carencia de todo esto hace constar en el poema (“de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos, / escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas, / repartiendo escarapelas en la lluvia, salpicando / de babas y estupor canchas de fútbol y ringsides”).

El poema trata de ser, además, una forma de compromiso social. Visibiliza la presencia de los “negros”, los ciudadanos obviados, imagen de la pobreza y la marginalización. Del mismo modo que menciona a los “negros”, también hace una larga

enumeración de otras personalidades tipificadas propias de la urbe que contrastan por sus diferentes y hasta opuestas características –que van desde los “malandras” hasta los “jefes”– aunándolas con elementos esencialmente argentinos, como los “bagualas, chamamés, malambos, mambos, tangos”. Podemos entender esta larga lista como la representación de todas las caras y aspectos que configuran la sociedad e identidad argentinas, para acabar cerrándola con un par de referencias al tradicional juego del truco. Aludiendo a todos estos elementos de la tradición argentina, retomamos los pasos de la mitología: lo que Cortázar lleva a cabo en este poema es unir los retales de la realidad urbana, su íntima visión de la argentinidad y las huellas culturales identitarias. Uniendo todas las piezas obtenemos un poema en el que la ciudad no es un espacio objetivo, sino la nueva urbe resultado de la unión de los fragmentos.

Liquidación forzosa, se remata hasta lo último.

Te quiero, país tirado a la vereda, caja de fósforos vacía,
te quiero, tacho de basura que se llevan sobre una cureña
envuelto en la bandera que nos legó Belgrano,
mientras las viejas lloran en el velorio, y anda el mate
con su verde consuelo, lotería del pobre,
y en cada piso hay alguien que nació haciendo discursos
para algún otro que nació para escucharlos y pelarse las manos.
Pobres negros que juntan las ganas de ser blancos,
pobres blancos que viven un carnaval de negros,
qué quiniela, hermanito, en Boedo, en la Boca,
en Palermo y Barracas, en los puentes, afuera,
en los ranchos que paran la mugre de la pampa,
en las casas blanqueadas del silencio del norte,
en las chapas de zinc donde el frío se frota,
en la Plaza de Mayo donde ronda la muerte trajeada de
Mentira.

Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking,
vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga,
tercera posición, energía nuclear, justicialismo, vacas,
tango, coraje, puños, viveza y elegancia.

Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado
en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la autopsia.

La voz poética continúa asociando al país con imágenes peyorativas, con una esencia reivindicativa, de denuncia hacia la hipocresía (“mientras las viejas lloran en el velorio”) y la manipulación de los ricos a los desfavorecidos e ignorantes (“y en cada piso hay alguien que nació haciendo discursos / para algún otro que nació para escucharlos y pelarse las manos”). Denuncia que inmediatamente trae de nuevo la imagen de esos “negros que juntan ganas de ser blancos” y que deben acarrear el desentendimiento y la indolencia de los “blancos que viven un carnaval de negros”. A continuación se sucede la mención de diferentes barrios de la ciudad de Buenos Aires – Boedo, la Boca, Palermo, Barracas– junto con otras áreas urbanas que traen al poema las casas donde habitan las gentes pobres (“en las casas blanqueadas del silencio del norte, / en las chapas de zinc donde el frío se frota”) y que contrastan radicalmente con “la Plaza de Mayo donde ronda la muerte trajeada de / Mentira”.

Sin embargo, es la esencia que subyace por debajo de esa realidad, es el carácter inocente e ingenuo de la patria, lo que despierta la ternura y el amor del poeta: “Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking, / vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga”; también su positividad, rebeldía y arrojo frente a las injusticias de las que es una víctima: “coraje, puños, viveza y elegancia. / Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado / en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la autopsia”. Redondo (2008) reproduce las sensaciones del poeta en relación con esta composición y confirma que se trata de una forma de expresión del amor que siente por su país, del que machó por numerosos desencuentros pero no puede evitar sentir como suyo:

En la introducción de este apartado, en *La vuelta...*, Cortázar nos aclara que [...] “La Patria” se agregó en París en 1955. Nos comenta que ha sido renuente a publicar versos porque en ese territorio se siente más inseguro, pero además confiesa que ha querido guardar lo que es más profundamente propio. Ahora los publica porque entiende que es la mejor manera de “mostrar su estado de ánimo”

en la época en que decidió marcharse del país. Significativamente agrega que “La patria” puede mal entenderse, pero, nos dice “detrás de tanta cólera, el amor está allí desnudo y hondo como el río que me llevó tan lejos”¹¹⁶ (p. 182).

Juntamente al análisis semántico advertimos a lo largo de todo el poema, a nivel terminológico, el uso de palabras propias del lunfardo y el habla popular porteña (“garufa”, “garifo”) que, como hemos comentado, nos recuerdan la esencia de la ciudad mítica borgiana.

Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo
saldrá de este sentir. Hoy es distancia, fuga,
no te metás, qué vachaché, dale que va, paciencia.
La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,
ser argentino es estar triste,
ser argentino es estar lejos.
Y no decir: mañana,
porque ya basta con ser flojo ahora.
Tapándome la cara
(el poncho te lo dejo, folklorista infeliz)
me acuerdo de una estrella en pleno campo,
me acuerdo de un amanecer de puna,
de Tilcara de tarde, de Paraná fragante,
de Tupungato arisca, de un vuelo de flamencos
quemando un horizonte de bañados.
Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles
cubiertas de carteles peronistas, te quiero
sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,
nada más que de lejos y amargado y de noche.

El amor por el país está también motivado por la esperanza en su futuro que, con el sentimiento de todos los que lo aman, puede impulsar su prosperidad. Y, entre tanto, el poeta escribe desde otro continente, capaz de ver la patria sin tamices ni obcecaciones gracias precisamente a la lejanía, como hemos comentado anteriormente. Y esa mirada lúcida y al mismo tiempo melancólica define su identidad como argentino: “ser

¹¹⁶ Redondo (2008) cita a Cortázar, J.: *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1968 [1967], p. 195.

argentino es estar triste, / ser argentino es estar lejos”. En este punto encontramos plenamente el mito del Buenos Aires cortazariano; un Buenos Aires elevado y ensoñado a través de la distancia, moldeado por la melancolía de la ausencia y el recuerdo. En efecto, es una visión salvada de la contaminación del residente, pero no escapa a la necesidad de rellenar el hueco de esa lejanía, que impide la plasmación en el poema de una ciudad al margen del mito.

Podemos concluir que todo el poema es una declaración de amor a Argentina –a la propia mitología de su país– pese a las innumerables imperfecciones susceptibles de separarlos (“pañuelo sucio, con tus calles / cubiertas de carteles peronistas”), puesto que las raíces se figuran más poderosas que cualquier conflicto entre el poeta y su patria. Lejos de endulzar el discurso, todo lo que detesta el poeta se afirma sin ningún tapujo, y quizá por esto mismo el amor es más valioso, “sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho”, perdurando y asentándose en la tristeza de la distancia. El mito bonaerense de Cortázar, al igual que está teñido de nostalgia, no se libra de de todo aquello que el mismo rechaza; y probablemente es en la imperfección donde todo el entramado es capaz de sustentarse y encontrar su alimento.

Este contraste entre lo positivo y lo negativo, nacido de la lucha contra el desarraigo, no es exclusivo de la poética de Cortázar. Javier de Navascués (1999), en su artículo ya mencionado previamente, recuerda que el amasijo de sensaciones de diferentes naturalezas es una consecuencia ineludible que deja el paso del tiempo, y sobre todo la forma en la que la prosperidad de la urbe se encuentra, en estos años, aplacada por los acontecimientos políticos:

Como recuerda Rosalba Campra, podríamos hablar también de “Buenos Aires como espacio de frontera, Buenos Aires-Babilonia, Buenos Aires-ciudad ingrata a sus fundadores, Buenos Aires arrabalera... Pero esta Buenos Aires de casa tomadas, de mansiones fantasmales y perdidas en el tiempo, tal vez deba más a

una visión de ciudad en perpetuo cambio, en “laberinto de escombros”. El empuje de la modernización trajo consigo la destrucción de otro Buenos Aires que, apenas florecido ya empezó a derrumbarse [...] los avatares políticos violaron la ostentosa mansión porteña y la empujaron hacia su destrucción (p. 157).

En definitiva, el propósito último de este poema, pese a reflejar una mitología urbana, es para Cortázar el de la reivindicación social. Efectivamente y como hemos ido observando, este aspecto de decadencia e inconformidad política señalado por Javier de Navascués está presente en el poema. Sin embargo, todo esto forma parte de la identidad argentina, su historia contemporánea, y es imposible entender el país aislándolo de su realidad. Por esto es especialmente relevante notificar la naturaleza del mito bonaerense cortazariano, tan diferente del de Borges y del de su primera poética. Mientras que en muchos de sus anteriores poemas, y al igual que es característico en Borges, suprime la contemporaneidad y se ubica en una atemporalidad que mira hacia el pasado; la Buenos Aires de Cortázar en este período es mucho más humana, bebe del presente, pero, como hemos visto, está al mismo tiempo sublimada por el recuerdo y distorsionada por el sentimiento nacido del desarraigo.

Indudablemente Cortázar es un poeta que ha desarrollado, intensificándose con el paso de los años, un vínculo con su país y con su ciudad. Su poesía es el reflejo mismo de la evolución de esa relación, que va desde el desinterés hasta la implicación a nivel social e ideológico. Y todo este proceso se comprende gracias al acto del exilio. La nostalgia, como hemos apuntado, motor y vehículo de toda la poética del autor, despierta el desarraigo que deviene en afecto sincero, y es la máxima edificadora de la Buenos Aires del poeta. Y en definitiva, este sentimiento, unido a la particular esencia cortazariana de una reinención constante de los límites entre la realidad y la ficción, da lugar a una poesía que toma el espacio urbano y lo examina, lo cuestiona, lo hace

evolucionar en infinitas posibilidades que se sumergen inevitablemente en el universo del mito.

Podemos retomar a continuación lo expuesto sobre los dos poetas que trabajan la ciudad mítica, Borges y Cortázar, y analizar sus perspectivas para descubrir los elementos que los unen y los distancian. En primer lugar, encontramos a un Borges que, desde su primer acercamiento a la poesía, ya la enlaza con la ciudad de Buenos Aires y el sentimiento que crece en torno a ella. Por motivos políticos, culturales o por el anhelo gestado en la distancia de sus años europeos, Borges encuentra en los barrios periféricos bonaerenses un paraíso donde la argentinidad resiste al azote de la modernidad. Lo que persigue Borges con su poética del arrabal es aprehender la ciudad en su origen primitivo, en la que la identidad nacional permanece intacta, y por ello llega a fundar una nueva urbe que únicamente contempla lo que para él representa lo verdaderamente argentino: su barrio de infancia, pues en la infancia reside el imaginario que tomará como referente; la periferia, con la naturaleza pampeana que nutre las raíces de la argentinidad; y escenas y personajes propios del imaginario clásico porteño. Vemos en el poeta, pues, un inmenso “fervor” por la ciudad de Buenos Aires, que no se aplaca con el paso del tiempo. Cortázar, siendo asimismo un poeta que mitifica la ciudad, parte de una posición radicalmente diferente que la de Borges. Fundamentalmente, porque en sus inicios busca desligarse de su ciudad y trasladarse a Europa. No obstante, hay algo que une a los dos poetas: la distancia. Mientras que Borges dejó florecer una fascinación por Buenos Aires en su adolescencia europea, Cortázar, partiendo del rechazo a una ciudad que no le inspiraba como sí hacía París, en la distancia descubrió el sentimiento de desarraigo y añoranza de la urbe natal. Por esta razón, en muchos de sus poemas, Buenos Aires aparece teñida de nostalgia, y esta la que va a ir acercándole a ella de diferentes formas: a través del recuerdo de la infancia o amoroso. Como vemos, la

infancia es otro elemento que tienen en común ambos poetas: el recuerdo de sus años infantiles acompaña en ambas poéticas la nostalgia de una ciudad pasada. En la última fase de la poética cortazariana, encontramos cierta preocupación política por su país. Esta es una postura que, por otro lado, nunca compartió Borges. Este hecho nos acerca a comprender la fundamental divergencia entre ambas ciudades míticas: la Buenos Aires borgeana es una ciudad estática, impermeable a cualquier circunstancia inscrita en la contemporaneidad, porque se inspira del pasado. La Buenos Aires cortazariana, pese a nutrirse de nostalgia, no permanece eternamente en épocas o años anteriores; con el tiempo llega a desmarcarse de esa posición y se convierte en un reflejo de las emociones, positivas o negativas, que experimenta el autor en relación con los acontecimientos políticos y sociales de esos años.

1.4. CONCLUSIÓN: TRES PERSPECTIVAS A TRAVÉS DEL SIGLO XX. LA EVOLUCIÓN TEMPORAL DE LAS POÉTICAS URBANAS BONAERENSES, EN RELACIÓN A LA ESFERA SOCIAL, ÍNTIMA Y MÍTICA

La revisión de este conjunto de poéticas, aunque nos hayamos focalizado en los tres grandes temas que han estructurado el primer capítulo, supone a grandes rasgos una muestra de poesía urbana del siglo XX. Como presencia más temprana encontramos la figura de Lugones inaugurando el siglo; el resto de poetas desarrollan su obra en las décadas posteriores, siendo Casas el poeta más tardío. Sin embargo, el estudio no está ordenado temporalmente a pesar de tratarse, como referimos, de poetas de diferentes décadas cuya producción está ligada a las circunstancias propias de los años en los que escriben su obra. Dicho de otro modo, el hecho de que encuentren en su poética una vinculación social, íntima o mítica, probablemente también tenga relación, en la mayoría de ocasiones, con las particulares circunstancias cronológicas.

Es indiscutible el hecho de que la poesía urbana de las primeras décadas del siglo es totalmente diferente a las de las últimas; necesariamente por el tiempo transcurrido y por el cambio o la evolución en el entendimiento de la vida y el mundo, que se adapta a las novedades impuestas por el progreso. Sin embargo, la cuestión de la ciudad como espacio compartido en poesía sobrevuela toda la producción del siglo XX, puesto que, más allá del plano literario, sociológicamente entendemos la urbe como un lugar intrínsecamente social.

En tanto que lugar activo, la ciudad es un “espacio socialmente construido” que influye, transcurre y evoluciona con la propia vida del individuo o de la colectividad. Al ser el resultado de la fusión del orden natural y el humano, como centro significativo de una experiencia individual y colectiva y como elemento constitutivo de grupos societarios, el significado del “lugar ciudadano” es inseparable de la conciencia del que lo percibe y siente (Aínsa, 2002, pp. 31-32).

En otras palabras, la ciudad es un espacio social puesto que recibe la influencia, en múltiples formas, de la presencia del conjunto de seres humanos que la habitan, y por este motivo se moldea a través de su percepción. Podemos detenernos a revisar brevemente y por orden cronológico las poéticas que se centran en esta perspectiva.

Con Lugones se parte de una ciudad de estética modernista, construida a través del discurso ornamentado y atravesada por la melancolía. Sin embargo, ya en esta poesía temprana observamos la existencia de un elemento protagonista en la mayoría de las poéticas que recorreremos posteriormente: el sentimiento de vacío existencial y la desintegración de la identidad del sujeto que da lugar a una urbe teñida de decadencia, en la que el sujeto es consciente de su mimetización con el otro.

Fernández Moreno, años más tarde, se confirma como un poeta fascinado por la ciudad moderna, por la actividad de la *flânerie*, pero en su poesía se conjuga la atracción y la angustia. No escapa, al igual que Lugones, a la desorientación emocional

reflejo de la dispersión del yo entre la masa y a la náusea provocada por la fugacidad intrínseca a la cotidianidad urbana.

Con Gironde se mantiene el sentimiento angustioso de los primeros poetas. Aunque en sus primeras obras la ciudad es percibida desde la proyección vanguardista como algo espectacular que estimula al poeta positivamente, conforme se desarrolla su poesía observamos que la exaltación de la modernidad se convierte en hastío. Así, el poeta termina rechazando la velocidad de la vida urbana moderna y sus gentes, y encuentra el campo como espacio alternativo en el que refugiarse.

Y de las vanguardias con la figura de Gironde nos desplazamos a la poesía social de De Lellis, en los años 60. Recuperamos a este poeta, obviado en la tradición poética argentina con una obra prácticamente desaparecida, para incluir con su figura una de las muestras que conforman la poesía urbana bonaerense. De Lellis nos trae una poesía esencialmente barrial, comprometida socialmente, que integra otras formas de arte popular como es el tango. Con él vemos el surgimiento de la poesía como herramienta de reivindicación social, que dominó el panorama poético de la década de los 60, y que guardaba relación en muchos casos con determinadas filiaciones políticas como el comunismo.

También en estos años y en la década posterior encontramos la poesía de otra de las figuras que más han trabajado el espacio urbano en sus poemas, Humberto Costantini. Este es un poeta que toma a Buenos Aires como centro y por tanto explora su poética entorno a ella. Por esta razón encontramos numerosas formas en las que la ciudad se encuentra adaptada, que van desde el ensalzamiento y la utopía hasta el desencantamiento y la desesperanza, siempre en relación al otro, al ciudadano –al semejante–. Costantini es, en esencia, un poeta enamorado de la ciudad, la cual, además

de ser el escenario social en el que plasma su mundo privado, es su compañera fiel que lo acompaña a través de la vida.

Finalmente, en la revisión de la poesía de consciencia social de la última década del siglo, tomamos la poesía de Casas como una representante de la poética de esta generación. La innovación conforme a las décadas anteriores se traduce en la inclusión de un nuevo orden de cosas que se impone en las últimas décadas de siglo hasta nuestros días y a nivel global: la sociedad de consumo o la alienación producida por la cultura de masas, tales como internet y la televisión. Esto, junto con la adopción de una nueva sensibilidad poética que se aleja de la visión purista tradicional, son muestras evidentes de que la nueva forma en que se articula la vida en las ciudades ha cambiado. No obstante, pese a que se trata de poéticas muy diferentes, es destacable cómo subyace el sentimiento de crisis existencial y angustia vital, así como la convivencia inserto en la sociedad urbana, que está muy presente también en la poesía de Casas.

En definitiva, Lugones a comienzos de siglo y Casas prácticamente cien años después, comparten un mismo sentimiento frente a la Buenos Aires que habitan. Un sentimiento de alienación y desorientación ante las propias emociones que advertimos tan primigenio como la existencia de la ciudad, y que no depende de ningún factor más que el de experimentar la cotidianidad urbana.

En un segundo bloque, hemos aludido a las poéticas que, contrariamente a la postura del poeta como parte de un todo colectivo, cultiva el yo y su relación íntima con la urbe. En este tipo de poesía hemos encontrado asimismo que

... el “lugar” es elemento fundamental de toda identidad, en tanto que auto-percepción de la territorialidad y del espacio personal. De ahí las dificultades de cruzar la frontera entre la experiencia propia, expresada a menudo a nivel de sentimientos, y la ciencia como saber objetivo sobre los fenómenos que conciernen ese mismo espacio (Aínsa, 2002, p. 33).

Ciudad y espacio íntimo están fuertemente ligados y es imposible obviar la experimentación del sujeto cuando nos referimos a él. Además, del mismo modo que el individuo deja la impronta de su intimidad en la ciudad y la modifica, esta ejerce influencia en su forma de ver el mundo y también la resignifica.

Es muy interesante estudiar en este aspecto las figuras de Lange y Storni paralelamente y observar la oposición de sus formas de concebir el espacio urbano y su condición como mujeres.

En comunión con el rol poético apropiado para la mujer de esos años, Lange permanece dentro de los límites del hogar. Esta poeta se enmarca dentro del panorama de la poesía sentimental femenina y, aunque sí habla de la ciudad como el lugar al que puede transmitir su imaginario femenino, no la ocupa ni la recorre: su poesía se sustenta dentro del cerco de su privacidad.

Contrariamente a Lange, Storni toma la ciudad como herramienta de disconformidad y rebeldía. Siendo un espacio vetado para ella, lo conquista primero desde su intimidad para a continuación proyectarlo en su poética, del mismo modo que un hombre de su época lo haría: lo utiliza de escenario para plasmar sus propias inquietudes y su universo interior, pasea por las calles y poetiza su *flânerie*. La ciudad para ella no es el paisaje que observa desde la casa y de donde podrá aparecer el hombre para llegar hasta ella, como en la poesía sentimental femenina de la época. Storni no espera a nadie; en cada poema se asienta más en su propia independencia.

Por último, hemos visto cómo en el espectro de la poesía urbana, también se registra otra forma de entender la ciudad. Este es el caso de la mitología urbana. Este fenómeno se lleva a cabo a partir de la combinación de los dos aspectos anteriores: se parte inicialmente de la subjetividad del que la diseña, su bagaje emocional, para combinarse

con la herencia histórica y cultural –que podría corresponderse con el plano social, la historia compartida de una sociedad–, dando esa suma de elementos como resultado el mito.

La “espacialidad de la vida urbana” reivindica un “lugar de encuentro social” propio, donde el hombre “afincado en ese territorio podrá resistir mejor los ataques del mundo, hacerse su vida”¹¹⁷. Esta relación del hombre con “su ciudad” es factor determinante en la creación artística y en la definición de caracteres y comportamientos humanos. Zonas prohibidas, recintos sagrados, lugares míticos, surgen de este proceso de división y fragmentación del espacio urbano. La ciudad adquiere una densidad específica propia, se puebla por un “bosque de símbolos” de signos diversos, muchos de los cuales son emblemáticos o mitificadores (Aínsa, 2002, p. 33).

Podemos decir, en definitiva, que el mito es el resultado de la suma del imaginario social y el individual. Es la creación de un espacio de seguridad, poblado de aquellos símbolos heredados que llegan hasta el sujeto cargados de poder mitificador.

Cuando nos referimos a este fenómeno, no podemos evitar destacar a Borges como la figura más representativa del mito bonaerense. En su poética, notificamos que no desarrolla, como los anteriores poetas, el aspecto negativo de la urbanidad. Borges diseña un elaborado imaginario alrededor de Buenos Aires que, aunque su vínculo con ella va a variar a lo largo de su vida, se asienta y perdura más allá de su propia intimidad poética. La idealización será una de las claves, cuyo germen se encuentra en las épocas más tempranas, de su imagen bonaerense. Una Buenos Aires mítica que es fundamentalmente barrial, criolla, y que elimina cualquier huella de cosmopolitismo. Es por esto que los conflictos que emergen en la poética de los autores anteriores, los que se juzgan como parte de un espacio social, en él no tienen cabida; al suprimir la existencia de la modernización también se invalidan todos los efectos que esta tiene en

¹¹⁷ Aínsa (2002) cita a Friedrich Bollnow, *Hombre y espacio*, 1969, p. 113.

el sujeto. De este modo, Borges cristaliza su Buenos Aires imperecedera en una mitología que la salva de cualquier cambio capaz de afectarle.

Cortázar, como comenté en su espacio, no es un poeta urbano como tal. No prioriza la figura de la ciudad en sus poemas ni elabora una poética entorno a esta. Sin embargo, su particular vínculo con ella ha dado lugar a varios poemas interesantes de observar, porque asimismo es un reflejo de un modo de poetizar –mitificar– la propia ciudad desde la distancia. Lo verdaderamente revelador en Cortázar es revisar la relación entre poeta y ciudad a través de los años. Desde una postura inicial de rechazo hacia las raíces, y una búsqueda precisamente del cosmopolitismo que sobrepasa a los poetas anteriores, es la distancia del exilio voluntario lo que provoca en Cortázar la añoranza. Y es esta separación la que los une, hasta los últimos años de la vida del poeta en los que demuestra un compromiso social hacia su país que, por vivirse en la distancia, se plasma en una imagen particular y de influencia mítica. En el ejercicio de la comparativa vemos cómo Cortázar, en oposición a Borges, es un poeta que acepta y busca una ciudad articulada mediante el progreso, y nunca reniega de la sensación que produce ser ciudadano en la urbe moderna y, además, europea. De este modo, su Buenos Aires ideal –a excepción de la que se plasma en sus poemas de evocación de infancia, que es la cristalización de su recuerdo infantil–, aunque mantiene elementos criollos, sí es contemporánea. Asimismo, también vemos en Cortázar un acercamiento a las poéticas de la intimidad de Lange y Storni: trabaja el sentimiento amoroso como un tema fundamental en su poesía, y en sus poemas urbanos lo hace en relación a la ciudad. El amor como elemento que sobrevuela toda la poética de Cortázar, tiene el poder de afectar a su relación con el espacio; de este modo, ciudad y amor convergen, interactúan y definen el poema. La intimidad habita la urbe y es capaz de transformarla en un espacio enemigo de su felicidad o cómplice de su nostalgia.

Podemos concluir, gracias a esta revisión, que el poeta de la ciudad poetizaba desde los orígenes desde una motivación guiada por la necesidad de reencuentro consigo mismo y una búsqueda de sentido al espacio que le rodeaba y los efectos que tenía sobre él. Estos son factores fundamentales que articulan toda esta poesía. Sin embargo, estos poetas también sienten de algún modo una atracción por la urbe. En la mayoría de casos existe una convivencia conflictiva entre esta atracción y la inevitable angustia, relación que puede asimismo retroalimentarse. En otros ejemplos, como el de Storni o De Lellis, la connotación negativa se observa eclipsada ante una voluntad reivindicativa, en el primer caso a nivel individual y en el segundo social. Y en otros casos, como en la muestra de Borges, podemos hablar más bien de una Buenos Aires inventada, mitificada y por encima de cualquier ensombrecimiento.

CAPÍTULO 2. LAS TRES MIRADAS APLICADAS A POÉTICAS URBANAS ARGENTINAS DEL SIGLO XXI MÁS ALLÁ DE BUENOS AIRES

Al comienzo de este trabajo nos proponíamos realizar una particular revisión a la poesía urbana bonaerense del siglo XX, tratando de abordar el análisis de los imaginarios desde una perspectiva diferente; uniendo la literatura con otras disciplinas para encontrar un sentido complementario.

Es así como hemos diferenciado entre tres perspectivas útiles en la búsqueda de sentido poético: la sociológica para la poesía de consciencia social, la filosófica para la intimista, y el apoyo en ambas para descifrar la configuración mítica de las urbes. Teniendo presente, como base fundamental, que se trata de una poética sobre la ciudad, y que los tres aspectos se desarrollan en torno a ella.

Además de estar el estudio acotado por un espacio concreto –el urbano–, debe tenerse en cuenta que del mismo modo ha sucedido con la temporalidad –el siglo XX–. Así, notificando que la muestra con la que hemos trabajado pertenece asimismo a un período histórico concreto, esto nos ha permitido ser más precisos en la comparación entre las diferentes propuestas y las conclusiones extraídas de su observación.

A continuación, nos disponemos a extender este período temporal e internarnos en el presente siglo XXI, para rescatar la obra de dos poetas más. En este caso, no dividiremos el capítulo por temas, sino por autores; no obstante en el análisis de su obra observaremos cómo todo lo visto anteriormente se manifiesta y el modo en que se plasma en la poética de este siglo. También, por supuesto, focalizando la mirada en el aspecto urbano.

Lo urbano, como decimos, que es especialmente relevante en el caso de los dos autores que planteamos. La ciudad, en su caso, no será Buenos Aires, de modo que, además de existir un desplazamiento temporal del siglo XX al siglo XXI, se produce un desplazamiento del centro a la periferia: hemos rescatado dos autores contemporáneos que escriben desde dos localizaciones alternativas a la capital y, en mayor o menor medida, marginales. Edgardo Dobry escribe desde Rosario, mientras que Anahí Lazzaroni lo hace desde Ushuaia, capital de Tierra del Fuego.

Este desplazamiento nos va a permitir visibilizar dos formas de entender la ciudad argentina al margen de Buenos Aires, ofreciéndonos una nueva óptica. Sumado a esto, tendremos en cuenta el nuevo marco temporal. Y por supuesto veremos cómo los tres puntos trabajados –sociológico, intimista y mítico– se reflejan en dos poéticas de estas características.

2.1. EL MITO DE ROSARIO Y EL DESPLAZAMIENTO PERPETUO ENTRE DOS CIUDADES EN *EL LAGO DE LOS BOTES* (2005) DE EDGARDO DOBRY

En primer lugar, aclararemos que Dobry se reconoce a sí mismo como parte de una generación de poetas rosarinos¹¹⁸. Siente que su poesía se integra y se reconoce en conjunción con la de estos autores, producida después de los años 80, y que trata de escapar del elaborado neobarroco para acercarse más a un registro coloquial y a un escenario cotidiano. Sin embargo, ante esto surgen dos condicionantes que es necesario

¹¹⁸ A propósito de la entrevista a Dobry realizada por Delgado, “La ocasión del poema” (2012):

... soy coetáneo de una generación muy brillante de poetas rosarinos o afincados en Rosario: Martín Prieto, Daniel García Helder, Beatriz Vignoli, Osvaldo Aguirre, Marcelo Rizzi, Pablo Makovsky, Oscar Taborda, Gabriela Saccone. Estar cerca de ellos, mantener un intercambio fluido con algunos de ellos, es imprescindible : porque yo me pienso en relación a ese "grupo", de una manera imaginaria, con toda la persuasión de lo imaginario. Ya no tengo la edad en que un poeta busca un comando en el que integrarse pero sigo necesitando el diálogo, escuchar lo que dicen mis amigos, saber en qué andan, qué leen y escriben, qué proyectos tienen (2012, p. 2).

destacar. En primer lugar, el hecho de que sea un poeta rosarino y no se posicione desde la capital. Y, en segundo lugar, el ineludible factor de la distancia.

La poesía bonaerense, desde siempre, ha llevado consigo una especie de hegemonía. Dicho de otro modo, existe una tendencia que originariamente ha asociado la poesía argentina como la producida en Buenos Aires. Todos los poetas que hemos revisado en las páginas anteriores han escrito y publicado en Buenos Aires y sobre ella. Oriundos o no, como en el caso de Lugones, han sentido la necesidad de asentarse en ese epicentro y asumirlo como suyo. Al imaginario de la poesía argentina se le olvida, frecuentemente, que existe una producción conjugada desde la periferia, más allá de los límites de la gran capital. Esto lo comprobamos con los poetas rosarinos de la generación a la que alude Dobry, y lo afianzaremos con mayor profundidad cuando nos desplazemos en el siguiente apartado hasta el Fin del Mundo. Centrándonos ahora en la ciudad de Rosario, observamos efectivamente el surgimiento de nuevas voces esencialmente rosarinas en las últimas décadas. La figura de Dobry no surge aislada, se aúna a la de otros poetas como García Helder o Prieto. Delgado (2007), en su ensayo sobre los tres poetas, habla, más allá del hecho de la conformación de una poesía rosarina, de la cualidad de esta de ser una poesía urbana:

En este sentido, es interesante desplazar la mirada del paisajista poético hacia una ciudad como Rosario. Es decir, estudiar la aparición, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, de una poesía urbana rosarina; la poesía de una ciudad que debe alumbrar su voz en el cono de sombra que proyecta la fuerza de representación (y sus exigencias de exclusividad) de Buenos Aires. (p. 202).

Dobry, en efecto, es un poeta urbano rosarino que se integra dentro de un grupo en el panorama poético argentino con el que comparte un modo de entender la poesía y de poetizar. No obstante, el lugar donde reside y escribe actualmente lo mantiene distante de este espacio al que se adscribe. Y es que el poeta rosarino habita, además desde su

juventud –llegó para finalmente instalarse en Barcelona en 1986–, en el continente europeo. Escribir y publicar desde Barcelona no le impide, sin embargo, experimentar esa pertenencia a su generación, probablemente por la mencionada voluntad del poeta de mantener un contacto que sobreviva a la distancia.

Esto es relevante para comprender que su poesía, pese a escribirse desde lo que podríamos llamar, como hemos hecho también en el caso de Cortázar, un exilio voluntario, no posee una connotación de desarraigo y soledad. Dobry se advierte acompañado por un círculo literario y, además, sus poemas no se caracterizan por el aislamiento sino por dar cabida a una multiplicidad de sujetos que lo acompañan en la cotidianidad que poetiza. Así lo apunta Litvan (2007):

Dobry, decíamos, tiene casa, pertenece a una geografía literaria precisa, y además podemos añadir que no está solo, invalidando así otro tópico del poeta extraterritorial y errante. Por sus versos circulan amigos, familia, personas y objetos que lo acompañan y en los que se reconoce (p. 222).

Una cotidianidad que, tal y como hemos comentado, se inscribe en Barcelona. Pero a esta ciudad únicamente corresponde el plano del presente. Y, además, se caracteriza esencialmente por no ser un escenario conformado y estable. El poeta no enraíza en la ciudad emigrada, sino que es para él un simple escenario, una ubicación. El propio Dobry afirma la mera relación laboral con la ciudad, y el sentimiento de percibirla desde la ajenidad y la inadecuación:

Veinte años más tarde la ajenidad perdura, con todos los matices que trae el tiempo. Para mí Barcelona fue y sigue siendo un lugar de concentración en el trabajo. No sé qué hubiera escrito si nunca me hubiera ido de Argentina pero creo que estar afuera me dio, paradójicamente si se quiere, una capacidad de centrarme, de concentrarme. Y, por supuesto, de ver otras cosas. Barcelona aparece en varios poemas míos como escenario, como “localización” [...] En todo caso, hasta donde yo mismo puedo saberlo, mi escritura cuaja en Barcelona como lugar de la inadecuación: no hay relación natural con el medio y en ese *décalage* se abre la grieta del poema. No hay encajes fijos, hay circulación,

líneas cruzadas de filiaciones: eso aparece, o quise que apareciera, en *El lago de los botes* (Delgado, 2012, pp. 2, 4).

Precisamente a través de esta falta de asentamiento se da lugar, como veremos a continuación y como ya adelanta el autor, a la transición, a la “circulación”. Esto permite, dicho de otro modo, que *El lago de los botes* (2005) encuentre su eje de articulación en el movimiento.

Movimiento, sobre todo, en la ida y venida entre escenarios urbanos. Todo el poemario transcurre en el recorrido entre planos que indistintamente evocan Barcelona y Rosario. Y el viaje entre ambos es lo que da sentido a la poética que Dobry propone. Catelli (2009)¹¹⁹ ve en la dualidad de escenarios una herramienta para reflexionar sobre la cuestión nacional: “Si hay un rasgo que Dobry ostenta en todas las vertientes de su labor, es la conciencia del vaivén, la estrategia de convertir la exterioridad en parte de la reflexión sobre lo nacional” (p. 202).

No obstante, este movimiento espacial implica asimismo un movimiento temporal. Y es que cuando el poeta dirige la mirada hacia Rosario, lo hace desde la infancia: de este modo podemos decir que, en la mayoría de los poemas, el vaivén entre las dos ciudades es también el vaivén entre el presente y el pasado de la infancia. Los poemas “rosarinos” evocan al sujeto en el tiempo vivido allí, el que corresponde a la niñez, o figuran a un yo adulto que recorre la ciudad al mismo tiempo que se recuerda a sí mismo en aquellos años. Por el contrario, en los poemas “barceloneses”, el sujeto está ubicado en el presente y se poetizan sucesos cotidianos desde el mismo.

¹¹⁹ Nora Catelli: La forma esquiva: poesía e indefinición estética en las artes actuales, en *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Miguel Casado (ed.), Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2009, pp. 199-211.

Tanto la dualidad de espacios y su recorrido entre ellos, como la nostalgia de la ciudad de infancia, son elementos que nos recuerdan directamente a la poética de Cortázar. Dobry, como poeta del siglo XXI, hereda muchos rasgos característicos de Cortázar, y del mismo modo lleva a cabo un proceso de mitificación de la ciudad muy similar al de este.

Esencialmente, porque la Rosario de sus poemas se fundamenta, como decimos, en la nostalgia, y se transforma a través de ella. Por esta razón, la ciudad rosarina se convierte en la ciudad mítica: se encuentra elevada por el recuerdo, distorsionada por la distancia. Existe la referencia a localizaciones reales, como “el lago de los botes”, y el propósito de inspirar una esencia que sea común a todos los habitantes. Pero, como en cualquier mecanismo mítico, la realidad pasa por el filtro de la intimidad y a partir de esta nace una nueva urbe.

Por lo tanto, encontramos en Dobry dos formas diferentes de poetizar la ciudad; desde la cotidianidad en Barcelona, atendiendo a sucesos pequeños pero identificados con la realidad vivida todos los días en el espacio urbano. Y, en oposición a este, desde el mito de una ciudad de Rosario alterada por el recuerdo, donde incluso las vivencias presentes¹²⁰ en ella adquieren un cariz de irrealidad o engrandecimiento.

También es relevante destacar que la infancia no se encuentra únicamente presente en la evocación. En los poemas ubicados en Barcelona, se escenifica a un poeta que asimismo es padre, e introduce la figura de Luca, su hijo, como uno de los sujetos que, como he contado previamente, hacen de su experiencia cotidiana algo colectivo y no

¹²⁰ En el análisis de poemas vamos a encontrar muestras poéticas que tratan de plasmar vivencias presentes del poeta en Rosario, correspondientes a sus visitas a la ciudad en el presente. Estos poemas suponen un paréntesis en su vida en Barcelona, no se entienden principalmente desde el recuerdo sino desde el presente. A pesar de esto, inevitablemente la percepción de la urbe y su relación con ella mantienen tintes de nostalgia, paralelismos con el pasado vivido en ella, y la huella de la lejanía: los viajes son un estado transitorio, como un sueño que acabará a su regreso a Barcelona.

solitario. De este modo, el yo poético aparece conjugado en el poemario a través de un doble papel, el del hijo y el del padre. Sobre la oscilación entre escenarios y temporalidades comenta el mismo Dobry:

En *El lago...* había esencialmente dos haces, dos movimientos: uno horizontal — que se espirala oscilaciones de paisaje, el ir de un mundo a otro— y otro vertical —la línea de la filiación: el poeta como hijo y como padre—. Ambos ejes se reflejan entre sí, claro, pero no de un modo mecánico, pues se producen diversos cruces y complicaciones deliberadas. (Delgado, 2012, p. 9).

Una vez afirmado el carácter de viaje continuo que identifica al poemario, podemos concluir que existe, del mismo modo, una ausencia del sentimiento de pertenencia a un lugar —algo que es asimismo profundamente identificativo de la literatura cortazariana—. El sujeto vive permanentemente errante, no habita realmente ningún espacio pese a que fluctúe entre dos, y sienta de forma distorsionada que pertenece a ambos. En su variación de planos también juega con el lenguaje: partiendo de un idioma común, se diferencia la vida en Barcelona a través del español de España, mientras que cuando regresa a Rosario, o pretende marcar su huella en el presente, introduce el español argentino. No obstante, en el juego con el idioma y otros aspectos formales de su poética podremos adentrarnos más profundamente en el análisis. Catelli (2009) comenta la experimentación con el lenguaje y sus registros:

La residencia de veinte años en Barcelona, junto con sus estudios, ha aumentado su conciencia plural de los dialectos americanos del castellano, la pugna con el castellano peninsular y la convivencia y conflictos en contextos bilingües. Esto hace que debamos leer cada poema, cada oscilación entre cultismos y coloquialismos —movimientos visibles en su proyecto poético— como una experiencia formal que deriva en una estética basada en la oscilación de registros y en la aguda utilización de la historicidad de sus figuras. En este segundo rasgo, en la conciencia de que la elaboración retórica tiene una historia y esa historia no debe ocultarse en el poema, Dobry sigue siendo un moderno. Nunca finge que la lengua surge sólo de la calle, sino que más bien advierte que la calle fagocita la lengua en lo que ésta tiene de muerta. Frente a la afirmación voluntariamente populista de la ausencia de planos, de borramiento entre alta y baja literatura, Dobry convierte el movimiento entre planos, entre lo alto y lo bajo, en su estética (pp. 202-203).

Como vemos, la autora menciona el juego entre cultismos y coloquialismos como formas de experimentación en los registros. Sin embargo, destaca sobre todo el sustrato histórico que reside en el ejercicio del poeta, ya que este no se trata de un juego arbitrario o inconsciente sino una muestra de sus conocimientos de la lengua en sus variantes.

Es inevitable que el sentimiento de no pertenencia devenga en ajenidad, en una no asimilación de lo que poetiza como experiencia propia. Esa circunstancia es junto a la nostalgia, en la poética de Dobry, la catalizadora del mito. La cotidianidad que plasma en los poemas en muchos casos se observa desde esta particular óptica de distancia, puesto que, lejos de pertenecerle, simplemente la recorre. Y así construye un espacio y unas vivencias mitificadas, que tratan de vaciarse de identidad vivencial para acercarse a la universalidad, distantes del yo como distante es el mito.

Otro de los elementos más relevantes que caracterizan *El lago de los botes* (2005) es la poetización desde el humor. Más allá de que esté escrito a través del lenguaje coloquial, los poemas están conjugados con humor e ironía. Un reflejo de esto es, también, el juego entre el argentino y el castellano previamente mencionado, como una muestra de la complejidad del lenguaje para alguien que emigra a un país con el mismo idioma pero diferente dialecto, “un país en el que se habla la misma lengua que, a la vez, es del todo distinta” (Delgado, 2012, p. 3). El humor también se advierte físicamente en el poema con los cortes abruptos en los versos, la acción de

desordenarlos o los juegos de palabras, llevando el texto a una confusión y falta de coherencia que remiten al registro de la ironía¹²¹.

Sin embargo, la presencia lúdica más relevante para este estudio es la que se refiere a la ciudad rosarina. En efecto, Rosario está construida en *El lago de los botes* (2005) a través del humor. Únicamente la encontramos nombrada bajo el término de “Ciudad Nativa”, nunca por su nombre real. Y el nombre asignado no es casual ni arbitrario, responde, en primer lugar, a una connotación humorística en alusión a lo nativo como indígena. También, a lo nativo como lo que acaba de nacer. Y, por último, a la significación más convencional de ciudad nativa como ciudad de la que se es oriundo. Este juego entre la multiplicidad de significaciones nos lo descubre el propio Dobry en su entrevista:

lo de Ciudad Nativa quiere tener un tinte humorístico, en esa visible agramaticalidad. Nativo como natal, como aborigen y como algo recientemente nacido. Igual, la intención es [...] buscarle un sentido universal a una experiencia individual” (Delgado, 2012, p. 8).

Y es que las tres vertientes del término son necesarias, y no un juego arbitrario, para comprender la construcción de Rosario en su obra. También porque la multiplicidad de significaciones son un reflejo, asimismo, de la poética planteada por Dobry. Del movimiento continuo en el que se construye, de la negación a detenerse en un solo punto. De que, al igual que el escenario está formado por más de un paisaje, el sujeto adopta más de un lenguaje; todo son piezas en la formación de un puzle. La Ciudad

¹²¹ Como también sucede en otros aspectos, en este sentido Dobry nos recuerda nuevamente a Cortázar. Más allá de heredar la proyección mítica del espacio a través de la nostalgia de la infancia y el sentimiento de no pertenencia a un lugar, rasgos muy característicos, como vimos, de la poética cortazariana, de él también toma una predilección por el aspecto lúdico del lenguaje. El juego con el sentido y el sinsentido de las palabras, la experimentación y el humor, son elementos compartidos por la escritura de los dos poetas.

Nativa, de este modo, está construida a partir de los fragmentos vivenciales traídos en cada poema.

También, es relevante atender a esa voluntad de buscar una significación universal a la propia experiencia. Precisamente, si recordamos el proceso de creación del mito¹²², advertimos que el objetivo fundamental para la configuración de una mitología es la proyección universal. Y es asimismo indispensable que se produzca el deslizamiento del imaginario privado del individuo hacia el plano social, con ayuda de la apropiación de lugares comunes del imaginario colectivo, para que se transforme en un ideario compartido. Por este motivo, al igual que Dobry significa la Ciudad Nativa con el sentido de recién nacida, lo que remite ya por sí mismo a una ciudad mítica –nueva, reinventada–, la búsqueda de un alcance universal confirma que la Rosario del poeta adquiere su identidad, efectivamente, a través del mito. En definitiva, podríamos decir que en *El lago de los botes* (2005), la denominación Ciudad Nativa responde a una resignificación de Rosario en su transformación mítica.

A continuación, vamos a comenzar la revisión de algunos poemas de *El lago de los botes* (2005), los que puedan acercarnos al ámbito de lo urbano.

El primero en el que nos detendremos es el que da título al poemario, y en el que se conjugan buena parte de los mecanismos que hemos comentado. En este poema, sin embargo, aunque sí forma parte de la ciudad, no se poetiza un paisaje urbano sino natural –o falsamente natural–; la voz poética pretende desarrollar su discurso en torno a un parque, un fragmento dentro de la urbe que pretende ser un paréntesis de la vida en la

¹²² pp. 204-205.

misma. Sobre los parques, Vergara (2006) dedica un ensayo¹²³ a analizar su función en relación al entorno ciudadano:

... el parque funciona como un espacio *emosignificativo* opuesto a la calle y el espacio público [...] constituyéndose un oasis en la megaciudad [...] Su condición abierta y extensa lo opone físicamente a la calle, y por extensión su ritmo, su velocidad o quietud, su falta de imperativos físicos signan su especificidad [...] el parque se constituye en un lugar desde el cual se piensa a la ciudad de otra manera, porque pone en suspenso a la ciudad cotidiana: es un mirador desde donde podemos evaluar la calidad de la vida urbana y pensar en el ejercicio de una ciudadanía menos aprensiva (pp. 152-154).

Una de las cuestiones más interesantes del poema de Dobry es, en efecto, que la reflexión va dedicada a un espacio que se contrapone en cierta medida al urbano. Todos los elementos en clave positiva con los que Vergara lo opone a la calle, pueden advertirse en la muestra poética, porque inevitablemente están presentes. Sin embargo, como veremos a continuación, es importante advertir que, lejos de ser visto como un espacio idílico, la voz poética lo caracteriza a través de una mirada negativa. La nostalgia y la comparación con el recuerdo son elementos claves en esta transformación peyorativa: el tiempo degrada un espacio, el recuerdo lo oscurece y distorsiona. Además, la artificialidad que determina la identidad del parque impide que pueda prosperar como un entorno natural. Seguidamente, vamos a desglosar todo lo mencionado y a añadir nuevas lecturas para entender el ejercicio poético que lleva a cabo Dobry:

Una vez al año lo vaciaban
–pues de lo de artificial se burla la Natura
tocando con su vara de hediondez y podredumbre.
Entonces se podía caminar
hasta la isla que había en medio
en un Éxodo apenas estorbado

¹²³ Abilio Vergara Figueroa: “Espacio, lugar y ciudad: etnografía de un parque” en *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux (coords.), 2006, p. 149-161.

por los abotargados vigilantes del parque.
Se iba allá a remar: era el lago de los botes.

En primer lugar, se clarifica que el lago es una construcción artificial, pese a que pudiera, por su nombre, remitir a un paisaje natural. El hecho de que sea una construcción le otorga los atributos de la “hediondez y la podredumbre”. Una vez marcado el sentido peyorativo de este paisaje artificial, la voz poética regresa al pasado y evoca los rincones (“la isla que había en medio”) y los elementos (“los abotargados vigilantes del parque”) que lo componen, como si volviera a recorrerlo. A continuación, tras la descripción viene la referencia concreta del espacio que poetiza, a través de una fórmula típica de la evocación, cuyo efecto pomposo se traduce en un guiño irónico (“Se iba allá a remar: era el lago de los botes”). En realidad, el lenguaje humorístico atraviesa todo el poema, con el uso esa elaboración pomposa articulada a través de la ordenación de las frases, que recuerdan a la poesía clásica, como vemos en construcciones como “pues de lo de artificial se burla la Natura / tocando con su vara de hediondez y podredumbre”.

Cuando de veras lo anegaban
la diversión entera consistía
en dar vueltas en torno de la isla,
en pellizcar los largos plumerillos
y agachar la cabeza justo a tiempo
de esquivar el puente o en tirarse
migas de sándwich entre una nave y otra.
Era un anillo oscuro entre los yuyos altos,
un agua tan opaca que parecía profunda,
tan quieta que el miedo alimentaba
a su fauna de larva y renacuajo.

Continuando con el uso de palabras cultas que remarcan el efecto lúdico del poema, se describen las actividades que la gente suele llevar a cabo cuando visita el lago. Es destacable cómo se retrata una serie de escenas cotidianas a través de esta formulación

elaborada y el resultado humorístico que se obtiene: “y agachar la cabeza justo a tiempo / de esquivar el puente o en tirarse / migas de sándwich entre una nave y otra”. Asimismo, los encabalgamientos abruptos en mitad de una oración forman parte del particular ejercicio poético y contribuyen a este fin.

Vergara (2006) realiza un apunte sobre la relación del sujeto con los parques que nos recuerda a estas escenas lúdicas en las que los niños juegan entre ellos o individualmente:

... en el parque habría que explorar más el papel de los niños: para muchos posibilita “regresar” a esa etapa, regresar a la –hoy coartada– espontaneidad, cambio permitido sin mayor censura que una prudente discrecionalidad que se olvida muy pronto, por lo que, por ejemplo, es posible invadir con la mirada el territorio del otro, sin mayor riesgo (p. 159).

En esta estofa también se remarca un sentido negativo del lago, dibujado como “un anillo oscuro entre los yuyos altos, / un agua tan opaca que parecía profunda, / tan quieta que el miedo alimentaba / a su fauna de larva y renacuajo”. Un escenario, en fin, lúgubre y oscuro, que contrasta con las actividades que los visitantes realizan cuando llegan a él, como si únicamente la voz poética advirtiera el aspecto sombrío.

Al lado del embarcadero, rodeado de columnas
con capiteles corintios que no sostienen nada,
empedrado de losas
de moho maculadas y de charco verde,
un cisne rechoncho de cemento,
el cuello de alambre ya pelado
y retorcido varias veces.
Era toda nuestra mitología
en una ciudad sin más historia
que una decrepita promesa de futuro.
Los botes de los besos primos
y en todas las casas siempre había
el rústico retrato de una boda,
el laguito en el fondo del paisaje.
Algodón de azúcar pringado en la memoria,

manzanas confitadas de un domingo,
se iba allá a remar, era el lago de los botes.

El poema continúa la elaboración del paisaje como un escenario romántico, tétrico: “Al lado del embarcadero, rodeado de columnas / con capiteles corintios que no sostienen nada, / empedrado de losas / de moho maculadas y de charco verde, / un cisne rechoncho de cemento, / el cuello de alambre ya pelado / y retorcido varias veces”. Sin embargo, este fragmento finaliza con un elemento disruptivo. La escena decadente se cierra con la inclusión a la descripción de un cisne “rechoncho de cemento” que presenta un cuello de alambre “retorcido varias veces”. Esta es una imagen, de nuevo, humorística, que destaca frente a la aparente solemnidad del retrato. No obstante, más allá de este sentido visual, el cuello retorcido del cisne es una referencia al “Arte poética” de González Martínez, primer manifiesto antimodernista. De la figura del cisne comenta Dobry:

Es una broma evidente con el famoso "Arte poética" de Enrique González Martínez: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje"; ese sólo verso, de 1911, es el primer manifiesto antimodernista [...] todos esos laguitos son símbolos, son emblemas del aburrimiento y de la artificiosidad. Por eso me gustaba que el cisne de cuello retorcido aludiera al mencionado González Martínez, quien a su vez alude a Darío; pero también a Baudelaire, al cisne manchado de barro, emblema tremendo del fastidio, del embotamiento urbano. (Delgado, 2012, p. 6-7).

Como vemos, pues, traspasando el plano del humor pero al mismo tiempo marcado por este, encontramos la voluntad de reflejar la esencia de la vida urbana moderna para el poeta, que pasa por el aburrimiento y la congestión. Todo el poema, hasta el momento, ha sido una forma de plasmar esto: cómo las gentes urbanas buscan un espacio aparentemente natural, aunque paradójicamente sea una construcción artificial, para crear la ilusión de estar evadiéndose de la asfixia y el hastío propios de la vida cotidiana. Aunque, esencialmente, no estén escapando de ella.

Seguidamente se alude a esa mitología elaborada a partir de la nada, de una ilusión en el porvenir, que remite directamente a este sentido de vacío existencial que mencionamos. La memoria cierra la evocación con imágenes de momentos vividos en el lago de los botes asociados a la infancia y la figuración final del mismo, con la repetición del verso de la segunda estrofa.

Como un dato interesante, comentaremos que el paisaje del lago hace referencia al Parque Independencia, en la ciudad de Rosario. Desde el comienzo, puesto que el discurso se articula a través de la memoria, ya podíamos advertir que se trataba de la ciudad rosarina, sin que en el poema aparezca ninguna alusión concreta a su referencia en la realidad. La ausencia de una remisión al plano de lo real permite a la voz poética tomarse ciertas licencias según los propios intereses, e incluir elementos inventados, como el mismo cisne. En otras palabras, le facilita la creación mítica. También gracias a esto, como el propio poeta declara, “el lago de los botes es otro ‘aquí’ movable” (Delgado, 2012, p. 6). Puede hacer referencia al lago del Parque Independencia o a cualquier parque inserto en cualquier ciudad del mundo, porque la voluntad del poema es realizar de forma universal una reflexión acerca de estos espacios falsamente naturales contruidos en el corazón de las urbes y edificar un poema entorno a ella. Litvan (2007) también menciona la doble naturaleza, natural y artificial, que caracteriza al rosarino lago de los botes:

El lago de los botes, que se erige como metonimia del lugar en que se inscriben estos versos. El lago de los botes es el «laguito» del Parque Independencia en Rosario, adonde de chico iba a jugar con sus primos. Es un lugar físico reconocible, referencial, real, pero al mismo tiempo artificial, imaginario, ficticio (p. 219).

Si analizamos el poema en términos correspondientes al mito, encontramos una contradicción en la identidad de Rosario como ciudad mítica. Por un lado, advirtiendo

además que guarda mucha relación con la Buenos Aires cortazariana, observamos que es una muestra perfecta de lo que pretendemos ejemplificar: la voz poética no se limita a construir una urbe nueva, tomando las referencias reales y transformándolas; introduce una mitología evidente y la denomina como tal, hace referencia a una esencia del pasado que actualmente es vacía y rancia, pero no logra escapar de la nostalgia. Otro rasgo fundamental para la constatación de que existe un proceso mítico es, como ya hemos señalado, la búsqueda de universalidad. La edificación de una ciudad, sobre la original, que logre ser identificativa de un colectivo de individuos, traspasando la frontera de la intimidad¹²⁴. La contradicción, sin embargo, se plantea por el sentido peyorativo de esa ciudad que se retrata. Una característica generalizada cuando hablamos de construcciones míticas, es que estas están relacionadas con el engrandecimiento y la utopía. Dobry, sin embargo, en este poema crea una ciudad mítica que es tétrica, oscura, romántica y decadente. No podemos olvidar, por otro lado, que Cortázar también jugó con esta visión distorsionada negativamente de Buenos Aires, en el poema “Los amantes”¹²⁵. Comprobamos, así, que el mito no siempre va de la mano de la idealización; existen proyecciones míticas de ciudades teñidas de emociones íntimas negativas, que asimismo sirven de puente para la configuración de un mito universal.

¹²⁴ En este aspecto de la mitificación del pasado, al margen de recordarnos a Cortázar cuando eleva vivencias a través de la nostalgia, también nos permite relacionarlo con Borges. Borges, aun manteniendo, en su Buenos Aires, parte de la impronta de la experiencia personal, trabaja formas que favorecen la proyección universal. Dobry elabora poemas en los que los recuerdos son los protagonistas, y en esos casos se acerca más a la perspectiva cortazariana, sin embargo, en poemas como “El lago de los botes” trata el recuerdo íntimo en un segundo plano y prioriza el retrato de una ciudad que es un escenario colectivo, y que va más allá de su huella vivencial para reflejar un “nosotros”.

¹²⁵ pp. 226-228.

Aínsa (2002), en su ensayo, dedica una parte a desentrañar las “Megalópolis apocalípticas”. Aunque Rosario no alcance el título de megalópolis, podemos ver en este poema referido a ella un reflejo del mismo proceso de transformación peyorativa:

En el deterioro progresivo y en su prematuro desgaste, las grandes capitales, las megalópolis de crecimiento acelerado, se aparecen como un caos inhumano plagado de contradicciones [...] En esta nueva realidad se ahogan los signos del proyecto que todavía puede adivinarse en los barrios históricos coloniales y en las urbanizaciones modernas. Tráfico congestionado, dificultades de transporte, contaminación y degradación del medio ambiente, niegan las notas optimistas del progreso con las que la ciudad del futuro se proyectó en los planos visionarios de urbanistas y utopistas (pp. 26-27).

En el poema encontramos, de acuerdo a lo que refiere Aínsa, las contradicciones de un espacio que se debate entre historia y modernidad. Los rasgos históricos se deben a que el lago, y el Parque Independencia en general, poseen cierta antigüedad, puesto que han formado parte de la ciudad desde principios de siglo XX. Además, en su imagen actual posee unos tintes clásicos que podríamos denominar más precisamente como arcaicos y obsoletos, alejados del retrato original e influenciados por el paso del tiempo. Podemos advertir que la percepción del parque en su origen, o en el pasado del poeta, era diferente; tal y como figura en el poema, el lago encarnaba la promesa de un futuro que se ha truncado o no ha llegado a prosperar a causa de la degradación impuesta por el progreso. Este ha dado como resultado un presente indeseable: la gente, atrapada en la artificialidad de la urbe, se aferra a esa naturaleza artificial como a un oasis en el desierto, para sentir que pueden escapar del laberinto urbano.

Otro poema que se articula también a partir de la evocación, aludiendo directamente al tiempo de la infancia, es “La casita del hornero”:

«Vamos a juntar quinotos», decía mi primo Horacio
pero lo que de verdad quería
era treparse y arrancar nidos de hornero,

del susto se cayó desde una rama alta
la vez en que una rata
le bajó corriendo por el brazo,
contra el pasto escucho todavía
el ruido hueco de la espalda.
La quinta de Funes era el gran solárium
de la Asociación Israelita de Beneficencia;
mientras los viejos se hundían en narcótica
modorra a la sobremesa del asado
saltábamos el alambre estrellado del fondo
para entrar en la Argentina verdadera:
sulkis oxidados, olor a tambo,
pirámides los hormigueros,
arañas como sapos, perros
silvestres, ratas en los nidos de los pájaros
y víboras a la búsqueda de ratas.
Se marchaba
cantando entre explosión de risas
si traíamos un nido de trofeo
esa oda boba de Lugones
aprendida en la primaria de memoria:
«La casita del hornero / tiene sala y tiene alcoba...».

El poema es enteramente la escenificación de un episodio de infancia. En este caso, no existe una convivencia de ubicaciones o temporalidades que se alternan o se solapan, sino que todo el poema pertenece al tiempo concreto de la niñez del sujeto y la ubicación es su Rosario natal o, como él nombra en este poemario, la Ciudad Nativa.

La evocación trae al poema una vivencia que envuelve a su primo Horacio el día en que sus fechorías infantiles, arrancar nidos de pájaros horneros, dan como resultado la caída desde lo alto de un árbol. Esta anécdota queda guardada en la memoria del sujeto, que, pasado el tiempo, sigue escuchando “el ruido hueco de la espalda”.

Sin embargo, es especialmente interesante prestar atención a la escena que sucede a continuación, que se configura a través del recorrido por todo el imaginario argentino, ingredientes que se enumeran y perfilan el particular mito rosarino del poeta. Antes de

entrar en ella, mencionaremos la aparición de la Asociación Israelita de Beneficencia, que remite directamente al origen judío de Dobry. Las huellas del semitismo son recurrentes en su obra, puesto que es una tradición que supone un peso importante en su formación como individuo.

Regresando al punto en el que se trabaja argentinidad, vemos en el poema la descripción de una escena que refleja la cotidianidad de este país (“mientras los viejos se hundían en narcótica / modorra a la sobremesa del asado”). Y en la composición de esta se realiza una enumeración de elementos típicamente argentinos, introducidos con el verso que revela que todas las referencias enumeradas son parte de este imaginario: “para entrar en la Argentina verdadera”. Así, se habla de “sulkis oxidados, olor a tambo, / pirámides los hormigueros, / arañas como sapos, perros / silvestres, ratas en los nidos de los pájaros / y víboras a la búsqueda de ratas”. Podemos ver el uso de un lenguaje genuinamente argentino con las palabras “sulkis” o “tambo”. Y comprobamos, de este modo, cómo el lenguaje efectivamente se desplaza a su vertiente argentina cuando el sujeto se sitúa en esta geografía. Al margen de la lengua y regresando a las referencias, observamos que la mayoría son animales, lo que remite a la configuración de un compendio de los mismos como lo que verdaderamente conforma identidad argentina. Y es que no podemos olvidar que el poema está observado desde la óptica de un niño. De este modo, lo que el adulto conserva de su identidad argentina, lo que significa para él la esencia del país, es lo que esto fue para él de pequeño. Y esa percepción, que en la propia experiencia del sujeto es la verdadera, asimismo en el poema se instaura como verdadera. Es por esto que “la Argentina verdadera” es la que experimenta el infante: su mito argentino está edificado a través de la mirada infantil. El compendio de animales es el bestiario que puebla la mitología, sumado a elementos, visiones y olores genuinamente argentinos, que enriquecen y sustentan la identidad mítica. Al igual que

observamos que la argentinidad en este poema está vinculada a la óptica de niño, Litvan (2007) la asocia con el extrañamiento:

Es ajeno al lugar donde se encuentra, no está en su sitio, es un yo desplazado. El sujeto poético está cercado por ese equívoco fruto de su extranjería. Comprendemos que la argentinidad de Dobry es una forma de extrañamiento, una identidad en la que se reconoce escindido, y que, a partir de esa escisión, se le revela como máscara. Pero máscara que el poeta colabora a construir (p. 224).

Además de los animales y las expediciones en busca de nidos, otro elemento remite a la argentinidad: el poema de Lugones aprendido en la escuela. Con él se alude a una presencia globalmente asociada al imaginario argentino. Es el ingrediente cultural perfecto para apropiarse y con él impulsar y consolidar el mito dándole un alcance universal e identificativo para la sociedad argentina.

Catelli (2009) también analiza este poema:

El segundo ejemplo es mucho más atrevido, y nos retrocede a la cita de la tradición escolar argentina, presente ya desde el título, que pertenece a Leopoldo Lugones, «La casita del hornero». Cabe aquí una nota para extranjeros: el hornero es un pájaro industrioso que construye un nido de adobe de dos habitaciones en las ramas o en los postes de alumbrado; el poema –epítome de la literatura nacional– lo utiliza para poner en marcha el contraste entre lo que en el verso catorce del poema se nombra como «la Argentina verdadera», y la tierra de los primeros versos, que es la «Asociación Israelita de Beneficencia» donde los niños de la comunidad judía de Rosario pasan los domingos. Lo que se contrasta son dos dimensiones: la tierra confinada de la «quinta de Funes» y la tierra sin límites que está fuera y que se expresa, sobre todo, en la ausencia de los viejos judíos que duermen al sol. En la «Argentina verdadera» no hay viejos, no hay pasado: sólo «ratas en los nidos de los pájaros y víboras a la búsqueda de ratas». Los niños se liberan del peso de la culpa y marchan entre «explosión de risas». El poema es celebratorio, hasta cierto punto, aunque la celebración se vuelve irónica, burlesca, cuando se cierra, casi de modo cruel, con los primeros versos de Lugones: «La casita del hornero / tiene sala y tiene alcoba», lo que reintroduce, a través de la risa, otro encierro: no el de los viejos judíos en la quinta sino el de la lengua poética prisionera del ritmo escolar (pp. 203-204).

En efecto, la autora relaciona el poema de Lugones como símbolo de la identidad nacional. Destaca dos dimensiones espaciales: la “la tierra confinada de la «quinta de

Funes» y la tierra sin límites que está fuera”. En ese espacio de libertad, los niños celebran su infancia hasta el que se introduce el poema de Lugones, que ironiza sobre la mecanización de la poesía aprendida en la escuela.

Un poema interesante que supone un regreso a la infancia pero que, a diferencia del que acabamos de ver, sí plantea una convivencia entre pasado y presente, es “Asado en Soldini”:

Fue para mí una maravillosa sensación el
encontrarme apoyado en las almohadas, en
un cuarto débilmente iluminado.

W. H. Hudson, *Allá lejos y hace tiempo*

La escena debe mirarse
con algo que está
más adentro de los ojos
o quizás en ninguna parte,
es un atributo de esta luz.
Hoy en Soldini, cerca de la Ciudad Nativa,
los perros saciados de restos de asado
se revuelcan en el pasto y los chicos
se revuelcan con los perros
en un nudo de risa salvaje,
las remeras sucias de clorofila
y las redondas bocas mordiendo una rosada
luz horizontal. Mis primos mayores mostraban
la tristeza: hijos que se van o planean irse
a Sidney, Amsterdam, Vancouver,
y yo, quince años después
de haber dejado este paisaje
con una ligereza de pronto inexplicable,
no sé cómo se puede
no vivir acá, no vivir aquí.

En primer lugar, al enfrentarnos a este poema, observamos la cita que lo precede como una señal anticipatoria de la relevancia que tiene en el texto el elemento de la habitación y la sensación que el sujeto experimenta en ella.

Y es que el poema relata el regreso a la Ciudad Nativa del yo adulto, el que está inserto en la vida europea, y el reencuentro con la forma de vida argentina y con su hogar de infancia. Es relevante cómo en los primeros versos la voz poética pide al lector que lea e interprete el poema “con algo que está / más adentro de los ojos / o quizás en ninguna parte”, esto es, le requiere una lectura profunda, evocativa; sin embargo él mismo contradice su sugerencia cuestionando la existencia de este espacio en la intimidad. Así, no se da nada por supuesto, puesto que no existe nada establecido; como la esencia que envuelve el poemario, todo es movable, nada constituye una verdad absoluta.

A continuación, el poema dibuja, como en el anterior, una escena argentina: en las afueras de la ciudad, después del asado, los perros aprovechan las sobras de carne y juegan con los niños en el “pasto”, ensuciándose las “remeras”. Advertimos de nuevo el uso de vocabulario argentino para la construcción de poemas que transcurren en el país natal, ayudando a nutrir la caracterización de lo que se cuenta y la identidad mitológica. Al mismo tiempo que los niños juegan, los adultos en su conversación expresan la preocupación de que los hijos emigren, y al sujeto, que encarna el ejemplo de lo que los familiares temen, le surge de pronto una reflexión sobre su propia situación. Él, quince años emigrado, advierte su espacio habitado como una mezcla imposible de diferenciar: la identidad de su presencia en el mundo está compuesta por la ciudad de nacimiento, Rosario, pero en su regreso a ella no puede sentirse plenamente de ese lugar; le es inevitable sentir asimismo que no puede desprenderse de la ciudad en la que ha vivido tantos años de su vida, Barcelona. En definitiva, toma consciencia de que no puede vivir en un lugar diferenciado, sino que está entre dos ciudades sin poder adherirse a ninguna de ellas. Esto lo reflejan los dos versos “no sé cómo se puede / no vivir acá, no vivir aquí”. Con el uso de los términos “acá” y “aquí”, la voz poética

acerca ambos territorios, y manifiesta su adherencia a ambos por igual. Sobre esto apunta Litvan (2007):

...pronto comprendemos que este lugar, al que se designa con un «acá» es en realidad el «aquí» de la memoria [...] En los adverbios se significa la traslación lingüística de la fractura en la que se origina la poesía de Dobry en este libro (p. 220).

Del Valle (2008) cita en su trabajo unas palabras del sociólogo americano Robert E. Park¹²⁶, que aluden al sentimiento de nostalgia en relación a la urbe y a través de las cuales podemos identificar con claridad el desarraigo del poeta:

Mientras el hombre está unido a la tierra y a sus lugares, mientras la nostalgia y la morriña hagan presa de él y susciten inevitablemente el regreso a los sitios familiares y a los lugares que conoce bien, nunca realizará plenamente otras ambiciones características de la humanidad, a saber: moverse libremente y sin límites sobre la superficie de las cosas mundanas y vivir, como puro espíritu, en su conciencia y en su imaginación... (p. 130).

Dobry, como ya hemos mencionado en varias ocasiones, juega en su poética con el movimiento entre fronteras espaciales, temporales y emocionales. Sin embargo, llama la atención observar cómo el discurso de Park, cuando afirma la imposibilidad de “moverse libremente”, cobra perfecto sentido también en el caso de esta poética movable: por mucho que se realice un desplazamiento, nunca es libremente. Como ya hemos visto, el poeta permanece atado a las orillas y es incapaz de liberarse de las cadenas que lo atan a “sus lugares”; así es como la carencia de libertad conlleva paradójicamente un sentimiento de ajenidad hacia las orillas mismas, al sentirse incapaz de enraizar completamente en un único territorio.

¹²⁶ Robert E. Park.: *La ciudad y otros ensayos de ecología humana*, 1999.

Luca ahora juega al fútbol con su primo Pablo
en una canchita entre una yegua que mete
el hocico hasta los ojos en un balde celeste
—«se llama Rubia» va a decir su ama,
una mujer robusta sonriente,
que podría ser india o tirolesa,
que debe ser una mezcla de las dos—
y el tren de carga más lento del mundo
coronado de un copete quieto de vapor.

En los versos siguientes dirige la mirada a su hijo Luca, que lo ha acompañado en su visita a Rosario, y lo observa jugar con su primo argentino. También se incluye la figura de la ama de la yegua, construida como un guiño humorístico, al aunar su procedencia india con su estética tirolesa, y dibujar a partir de ahí un posible mestizaje entre ambas procedencias tan divergentes. Al mismo tiempo que sirve de contrapunto cómico, advertimos que este va enfocado a parodiar la identidad mestiza del país, en el que tienen cabida múltiples ascendencias, incluso la tirolesa¹²⁷. Como observamos, a lo largo de todo el poema encontramos un cruce constante entre diferentes ascendencias u orígenes, a modo de líneas paralelas que se encuentran, confluyen o divergen.

Tengo que ir a Buenos Aires,
dejar a Luca con su abuela
y tengo al mismo tiempo ganas infinitas
de no hacer nada, de quedarme
respirando el ascua de este cielo rosa,
dormir en la que fue mi habitación
con mis libros de antaño, *Los siete locos*,
la *Poesía* de Almafuerte,
el *Antiedipo*, *Los gauchos judíos*,
Trilce (has venido temprano
a otros asuntos y ya no estás), *Allá lejos*
y *hace tiempo*, cortado a rodajas

¹²⁷ Aunque probablemente en el poema de Dobry se plantee un ejercicio de humor en relación al mestizaje que identifica a su país sin referencia concreta, existe, efectivamente, una Colonia Tirolesa en la provincia de Córdoba, fundada en 1891. En el año 2001 se registró en la localidad una población de 8505 habitantes (INDEC, 2001).

por la persiana entreabierta
quedarme leyendo *Luz de agosto*:
una chica con hatillo y abanico
que camina de Alabama a Jefferson
buscando al padre de su hijo.
Y así, en duermevela sobre la frazada a flecos,
soy yo, soy yo el que camina,
cargo una mochila de libros deshojados,
por declives bromurados voy
de un mundo a otro,
llevo un niño de la mano.

El sujeto, lo que realmente desea en su estancia en la Ciudad Nativa, es regresar al hogar. Volver a revivir, aunque por tiempo limitado, los días que vivió como habitante de esa ciudad, como argentino en su vida cotidiana; como niño y adolescente. Tiene “ganas infinitas / de no hacer nada, de quedarme / respirando el ascua de este cielo rosa”, es decir, de experimentar las sensaciones más insignificantes, que adquieren tanta importancia cuando se está lejos. Unas sensaciones que rescata de la infancia y por ello se encuentran inevitablemente sublimadas y mitificadas. Sobre todo, ansía encerrarse en la habitación —en este punto la cita inicial cobra su sentido— y envolverse en sus primeras lecturas, que están compuestas por Arlt, Almafuerte, Deleuze, Gerchunoff, Vallejo, W. H. Hudson, autor de la cita que abre el poema, y Faulkner. La selección de estas referencias intelectuales no es arbitraria. Se observa una presencia mayoritaria de figuras argentinas integradas con otros autores europeos —Deleuze—, estadounidenses —Faulkner— y del territorio hispanoamericano más allá de Argentina —Vallejo—. Esto vuelve a reflejar el juego entre procedencias que atraviesa todo el poema. Y también marca que, desde la infancia, la identidad del sujeto se ha conformado en base a influencias de orígenes diversos, negando una vez más la adscripción a un único territorio y abrazando la heterogeneidad y el movimiento frente a lo estático y lo

unívoco. Litvan (2007) destaca la asimilación de estos elementos como “experiencia biográfica”:

Dobry se mueve por una realidad en la que las cosas, las personas, los libros, pertenecen a una experiencia biográfica o al menos que el yo poético reconoce como propias. Ahora bien, este reconocimiento se produce, paradójicamente, en el extrañamiento pues no se trata de aferrarse a la realidad [...] El yo poético transita entre las cosas, las personas, los libros. Está en constante movimiento, por el espacio y sólo es a través de él, aunque deje de ser el que era (pp. 221-222).

Finalmente, el poema concluye con una apertura entre los dos mundos, el pasado infantil y el presente adulto, cuya puerta se abre a través del sueño. Realidad y mito se encuentran. El adulto que es en el hoy aferra de la mano al niño que fue, y ambos transitan por un camino entre presente y pasado, cuyo destino no es un punto concreto sino el simple fluir entre planos, el ir y venir “de un mundo a otro”.

Por último, y puesto que todos los poemas hasta el momento se han centrado en el ámbito de la Ciudad Nativa, vamos a observar un poema integrado en la ciudad de Barcelona, “TMB”, que representa una particular reflexión acerca del entorno urbano y el mito:

Tiembla la vereda,
el metro pasa debajo,
no digas que el gorrión es una fusa
en el pentagrama de tiza del avión
que acá no bajará,
di: el estruendo estéril del avión,
di: ese grito de tormenta evaporada.
Di que los peruanos
pasean viejitos por la Vía Layetana,
di: ciudad agujereada,
entraña de ciudad,
bolo de gente que se apura,
perpetua indigestión,
exudación por escaleras de granito.

Este poema, pese a estar ubicado en la geografía barcelonesa, está construido a partir de un lenguaje que superpone de nuevo dos identidades. El habla es una amalgama del léxico español y argentino, que logran formar un discurso homogéneo. Una muestra clara de esto son los dos primeros versos, en los que se incluyen en una misma frase las palabras “vereda” y “metro”, pertenecientes al vocabulario de Argentina y de España, respectivamente. De este modo, este es el planteamiento inicial a partir del que debe entenderse el poema. En efecto, la localización en Barcelona provoca en el sujeto el uso del español, sin embargo también existe una presencia de su Argentina natal, la que lo lleva a incluir palabras propias de su habla, y es una presencia traída desde la evocación. A lo largo del poema, vamos a observar un juego de planos entre la antiutopía barcelonesa y la utopía rosarina.

También es relevante el desdoblamiento del yo, y cómo se establece una conversación entre ambas personalidades, en la que la voz dominante le pide a la otra que diga, es decir, que advierta e integre, la realidad que le está mostrando.

A partir de esa estructura discursiva, el sujeto, que por un lado siente el temblor del suelo provocado por el “metro”, al mismo tiempo observa un avión cruzar el cielo, dejando a su paso un “pentagrama de tiza”. La voz caminante y observadora urbana, a través de esa visión, permite que se filtre la presencia de su país y ciudad natales, y por esta razón su lenguaje, como hemos comentado, se ve alterado. El avión que vislumbra es una llamada desde el otro continente, pero esta, al ser una mera visión en la lejanía “que acá no bajará”, se comprende como un “estruendo estéril” y una “tormenta evaporada”.

Luego, el sujeto desdoblado centra su mirada en la ciudad que habita en ese momento, un escenario masificado, agujereado, indigesto: se trata de una antiutopía, lo

opuesto a la Ciudad Nativa que le llama a través del avión. Al margen de él mismo como individuo, advierte otra presencia americana en Barcelona: los inmigrantes peruanos que se dedican a “pasear viejitos” por la Vía Layetana, una de las calles más importantes de la urbe.

Di: donde hubo un cine hubo
una casa ocupada, hay un baldío,
di: por eso la puerta del juzgado
está manchada de pintura,
di: en una conversación de sobremesa
alguien contó que su abuelo
tenía un peruano que lo paseaba
y ahora busca otro peruano
porque lo paseaba bien,
«debe ser la paciencia de los indios»,
fue el comentario de alguien
y también, después, puedes decir:
en esta ciudad el científico
sol de los semáforos
cría enjambres de motos
intoxicadas de impaciencia.
En esta ciudad,
di, el metro amasa gente
que nunca llega a tiempo,
no es culpa del TMB,
es indigestión perpetua,
helicoide hermética de rieles,
túnel estigio, subciudad doliente.

Antes de continuar con el desarrollo acerca de la figura de los peruanos, dedica unos versos en alusión a los cambios que experimenta el paisaje urbano, como una más de sus referencias a la naturaleza cambiante de todas las cosas; especialmente tratándose de una gran ciudad como es Barcelona, donde la velocidad de los cambios es muy intensa: “Di: donde hubo un cine hubo / una casa ocupada, hay un baldío”. Catelli (2009), en su análisis del poema, destaca el aspecto formal de la secuencia de versos encabezados por “di” y los asocia a las greguerías de Gómez de la Serna:

Hay otros poemas de El lago de los botes—«TMB»— donde el vaivén, sintomáticamente, tiene lugar en la incrustación de varias metáforas perfectas, greguerías, que, como sabía Gómez de la Serna, exigen la presencia de la definición. Por ejemplo: «Di: el estruendo estéril de avión. / Di: ese grito de tormenta evaporada». La secuencia de estos dos versos instala, además de la contigüidad de referencia («estruendo estéril del avión» y metáfora («grito de tormenta evaporada»), un espacio de interlocución entre el poeta y el poema («Di»/«Di»); otro modo del vaivén. En este caso, eso le permite escenificar la posibilidad de seguir fabricando —y socavando— metáforas, que diversas corrientes de las vanguardias históricas llevaron hasta la exasperación y el agotamiento. Dobry lo realiza, lo rebaja, y lo abandona, pero da al poema el espacio del recuerdo de la figuración: ésa es la función del poeta (p. 205).

A continuación, el sujeto poético retoma su pensamiento sobre los inmigrantes mencionados y destapa, veladamente y desde un posicionamiento objetivo, la problemática acerca del racismo por parte de la sociedad del primer mundo hacia los inmigrantes, construida a partir de una imagen tipificada que se les asigna, como es la atribución de la cualidad de la paciencia a los “indios”. En la figura de los indios reside una cierta identificación consigo mismo, puesto que comparten el hecho de ser inmigrantes, desplazados de su lugar de origen, y además del mismo continente, lo que puede desembocar en advertirse todos ellos víctimas de la atribución de una imagen racista compartida.

Seguidamente, sus pensamientos vuelven a centrarse en el paisaje urbano, y de nuevo se filtra la visión antiutópica. Mezcla los elementos que lo componen, como son los semáforos, las motos o el metro, con imágenes muy visuales que los tiñen de una esencia negativa: “sol de los semáforos / cría enjambres de motos / intoxicadas de impaciencia. / En esta ciudad, / di, el metro amasa gente”. Como podemos observar, las sensaciones predominantes son el abotargamiento y la aceleración que se experimenta en las calles. Así, Barcelona termina transformándose en una “subciudad doliente”.

Es interesante observar cómo, en el uso de imágenes negativas para caracterizar la ciudad, el poeta refiere especialmente terminología relacionada con los procesos

digestivos. Palabras como “entraña”, “bolo”, “intoxicadas”, “amasa”, y el uso de “indigestión” en dos ocasiones; son ejemplos de que el retrato de Barcelona en el poema se asocia con la digestión, el vientre y la descomposición. Esto nos recuerda intensamente a un fragmento del estudio de Durand (1981), en el que precisamente analiza la obra de Víctor Hugo en estos términos, relacionándola asimismo con la teoría filosófica de Bachelard:

Bachelard cita además un pasaje del William Shakespeare de Víctor Hugo en el que el vientre está considerado en general como “el odre de los vicios”. El psicoanálisis del poeta viene a confirmar el papel negativo que juega en Hugo la cavidad, vientre o cloaca. Es la famosa cloaca de la novela *Les Misérables*, vientre de la ciudad donde cristalizan las imágenes de la repugnancia y del espanto [...] En toda la obra de Hugo, los bajos fondos morales apelan al simbolismo de la cloaca, de la inmundicia y las imágenes digestivas y anales. [...] El olfato emparejado a la cenestesia viene a reforzar el carácter nefasto de las imágenes del intestino-abismo [...] Desde una perspectiva freudiana, parece que pueden discernirse dos fases en el estadio de fijación bucal: la primera corresponde a la succión y al tragamiento labial, la segunda a la edad dentaria en la que se mastica. Nosotros insistiremos aquí en el hecho de que la valorización negativa del vientre digestivo y de la manducación está vinculado al estadio más evolucionado que es el de la masticación (pp.111-112).

Comparando el análisis de la obra de Hugo y el poema de Dobry, podemos ver la similitud en el modo de retratar la ciudad. Tanto París como Barcelona son entendidas desde la emoción negativa ligada a la idea de digestión, como si ambas ciudades fueran los vientres en los que se digiere la vida urbana, que no se libra de las connotaciones de podredumbre y fermentación. En el caso particular de Hugo, es especialmente relevante el estado de descomposición, el último estadio de la digestión, más que el de engullición, como indica Durand; la pudrición es utilizada para remarcar la corrupción moral que entraña la ciudad. En el poema de Dobry que nos ocupa, sin embargo, la digestión no llega a producirse: se encuentra atragantada por la saturación y la espesa masa que la entraña es incapaz de disolver y asimilar.

Tiembla la vereda,
no digas que hay volcanes,
di que la tormenta persigue a los aviones
de tiza que acá no bajarán
y el mar nunca se inmuta,
di que el metro pasa justo por debajo
del viejito que un peruano
sostiene por el codo.

En la última estrofa, se efectúa un regreso circular al comienzo del poema. Se reafirma el hecho de que los aviones, única presencia capaz de transportarle a la ciudad mítica, no bajarán y con ello se profundiza en la distancia entre sus dos ciudades y la pérdida de conexión entre ellas. Finalmente, el sujeto cierra el discurso que ha gestado consigo mismo aludiendo de nuevo a los viejitos y a sus cuidadores peruanos, como la imagen que perdura y resuena en él durante su *flânerie* por Barcelona.

A lo largo de estas páginas, hemos realizado una revisión de los poemas de *El lago de los botes* (2005) que han respondido a una inquietud urbana por parte del poeta, al mismo tiempo que nos han permitido descubrir y entender diferentes formas de construir el mito urbano. Para ser capaces de descifrarlo, nos hemos centrado en la relación del mismo con las dos ciudades que articulan su poesía, Rosario y Barcelona, y la forma en que se relacionan y se integran en los poemas. Dobry es un poeta que trata de reflexionar acerca de la mutabilidad de todo lo existente, de lo externo y de sí mismo, y en este poemario hemos podido verlo reflejado en el entorno de lo urbano. Efectivamente, en *El lago de los botes* (2005), Dobry es un poeta urbano: un autor que, lejos de poetizar una urbe, escribe sobre el ir y venir entre las dos ciudades de las que se siente habitante. Dos ciudades que moldea con su universo íntimo y el imaginario cultural heredado o adquirido, para hacer de ellas urbes diferentes, reinventadas, negativa o utópicamente míticas.

2.2. ENTRE INTIMIDAD Y TESTIMONIO SOCIAL. UNA USHUAIA TRANSFORMADA EN *A LA LUZ DEL DESIERTO* (2004) Y *EL VIENTO SOPLA* (2011) DE ANAHÍ LAZZARONI

Personalmente, dedicar un espacio en esta investigación sobre poesía urbana a deslizar la mirada hacia el espacio patagónico argentino, resulta fascinante. Y, ahondando más en el término, puntualizaremos que, dentro de esta poesía patagónica, estamos hablando más concretamente de poesía fueguina. Aunque la poesía de Tierra del Fuego es evidentemente patagónica por el marco geográfico en el que se inserta, a un tiempo posee unas cualidades únicas y especiales: supone el ejercicio de escribir desde y sobre el Fin del Mundo.

Si partimos de la poesía patagónica argentina en general para ir acercándonos desde ella a la fueguina, diremos que tiene, como cualidad más relevante, el tratarse de una poesía recién nacida. Este hecho determina todo lo que la envuelve.

Podemos recordar, como ya hemos comentado previamente en referencia a las escrituras argentinas producidas más allá de los límites del Gran Buenos Aires, la hegemonía absoluta que tradicionalmente ha adquirido esta zona. La denominación de literatura argentina desde siempre ha sido prácticamente sinónima a la de literatura bonaerense. La megalópolis, como epicentro del país, ha marcado el canon y se ha impuesto silenciando la producción de las provincias. Si regresamos al estudio realizado por Delgado (2007) sobre la poética de Dobry, podemos rescatar sus palabras dedicadas a esta cuestión de la hegemonía bonaerense y el desplazamiento de las provincias. Para ilustrar este tema escoge un fragmento del poema “Canto a la Argentina” de Rubén

Darío¹²⁸, representación del retrato de la titánica megalópolis capaz de eclipsar al resto del país:

Se trata sin dudas de una de las primeras representaciones poéticas de la moderna «Capital», en la que por otra parte ya está —hoy sabemos con qué fuerza— todo el programa que las vanguardias emprenderán las décadas siguientes con entusiasmo juvenil. Buenos Aires concentra, por otra parte, principalmente en la primera mitad del siglo XX, todas las tradiciones argentinas de la celebración poética urbana. Se alza como la única ciudad posible, dejando a las restantes poblaciones del interior del país en el tímido bostezo de la siesta pueblerina. Sólo Buenos Aires puede hacer posible la «cosmópolis» del proyecto rubendariano (p. 202).

Sin embargo, y pese a que esta situación ha sido una realidad, Delgado (2007) la suscribe fundamentalmente al contexto de la primera mitad del siglo XX. Es importante notificar cómo ahora, con el desarrollo de la modernidad y la evolución de los recursos, ha llegado un momento en el que las voces de otras regiones argentinas encuentran la oportunidad de visibilizarse y establecer sus propias poéticas. En efecto, es impensable que una región como la Patagonia haya podido hacerse oír hace un siglo, por las características del territorio y cómo era entonces, en comparación con los enormes avances que han dado lugar a lo que es ahora. Y lo más destacable es que, en estas áreas, el desarrollo es un proceso nuevo que prácticamente se está iniciando y que todavía continuará a lo largo de mucho tiempo.

Si el territorio como espacio moderno es joven, la poesía actual, volviendo al punto que nos ocupa, también lo es. Una poesía joven que pretende establecerse como una alternativa a la voz bonaerense. Colombo y Graf (2013) afirman:

¹²⁸ “Tráfigos, fuerzas urbanas, / trajín de hierro y fragores, / veloz, acerado hipogrifo, / rosales eléctricos, flores / miliunanochescas, pompas / babilónicas, timbres, trompas, / paso de ruedas y yuntas, / voz de domésticos pianos, / hondos rumores humanos, / clamor de voces conjuntas, / pregón, llamada, todo vibra, / pulsación de una tensa fibra, / sensación de un foco vital, / como el latir del corazón / o como la respiración / del pecho de la capital”.

La producción patagónica podría ser considerada un modo de deconstrucción del canon argentino porque busca crear nuevas formas de lineamientos. Se escribe pero sin reflejarse en otro autor patagónico, porque en definitiva, esta poesía está naciendo y no hay autores “canónicos”. (p. 91).

En su propuesta, esta poesía busca trasladar la postura de la Patagonia como territorio observado desde el exterior a ser una presencia que habla desde dentro, que poetiza sobre el espacio que habita y sus características, pero al mismo tiempo derribando los estereotipos asignados por esos contempladores externos¹²⁹. Y es que este espacio va mucho más allá de los tópicos de la naturaleza salvaje, montañas y desierto: pese a que forman una parte ineludible de su esencia, el poeta patagónico muestra la cotidianidad que se esconde en la vida diaria como habitante, libre de mitificaciones. Como aseguran las autoras, más allá de la representación de la cotidianidad se esconde la voluntad de reafirmar una voz genuinamente propia:

la poesía Patagónica va más allá de recuperar los elementos del espacio cotidiano, recupera la voz del habitante patagónico. Es decir, la voz coloquial, las historias cotidianas restituidas desde la experiencia del propio protagonista, la voz silenciada durante tantos siglos. (Colombo & Graf, 2013, p. 91).

Y es que la poesía de la Patagonia se articula a través de dos ejes: por un lado, con la voluntad de desmitificar el territorio como algo recóndito e intocable que los aísla, mostrando que comparten la misma motivación que envuelve a la poesía globalmente, las mismas inquietudes. En definitiva, que su identidad como poetas les acerca al resto, evidenciando por tanto que existe una convergencia con la poesía bonaerense y

¹²⁹ Colombo y Graf (2013) abordan la cuestión de los estereotipos atribuidos al territorio patagónico y cómo los poetas oriundos tratan de zafarse de ese encasillamiento para cumular con un sentimiento poético común:

La identidad patagónica, entonces, ya no solo gira entorno a la palabras “viento”, “coirón”, “desierto”, “vacío” [...] Más aún, no hay temas sino tópicos o lugares comunes que diluyen las contraposiciones entre un “nosotros” y los “otros” en una relación dialéctica, en la que la palabra se encuentra desnuda de un carácter hegemónico y/o totalizador como representación unilateral del individuo patagónico y de su entorno (p. 94).

argentina en general. Por otro lado, son una realidad las características únicas que destacan su poética como una producción propia, poseedora de una identidad que no puede confundirse con la hegemónica. Pese a lo segundo, estos poetas se resisten a entenderse como una tradición, teniendo una voluntad siempre presente de apertura y heterogeneidad (Colombo & Graf, 2013).

La contradicción entre la posesión de una identidad genuina y original y la voluntad de conciliar sus poéticas con un cauce universal, genera ocasionalmente la paradoja en la forma de representar el territorio; como sucede en el caso de Lazzaroni, la poeta que nos ocupa:

La poesía patagónica se convierte en una paradoja con la realidad, en un juego de definiciones sobre quién es el ser, quiénes son los hombres patagónicos, el juego entre significante y significado de las palabras cotidianas. Cada uno de estos ejemplos se convierte en un “intento” de configurar la identidad patagónica. Las imágenes que se repiten en los poemas, como por ejemplo, el viento, el cielo, la tierra, el camino, la flora, el hombre trabajador, la lluvia; son utilizadas como tópicos pero también como figuras paradójicas en la realidad misma, como dice en el poema “Meditaciones de fin de siglo” de Lazzaroni, la naturaleza por un lado “nos alimenta” por otro “nos despoja” (Colombo y Graf, 2013, p. 92).

En definitiva, podríamos concluir que el propósito de las voces poéticas patagónicas es preservar la huella de su identidad sin dejar de lado la proyección universal. Esto únicamente se logra aportando, dentro del panorama global de la literatura argentina, la esencia de las propias raíces; buscar la diversidad dentro de un marco poético nacional compartido:

se esfuma la oposición dicotómica en un diálogo relacional que no pretende a una literatura ni a un sujeto homogéneos ni hegemónicos, he aquí la construcción de la identidad “en” y “desde” la literatura Patagónica, ya que sin escindir, se opone en esencia a la literatura del conurbano, porque se diferencia paradójicamente a través de la igualdad que edifica desde la igualdad (puntos en común) lo heterogéneo (Colombo y Graf, 2013, p. 94).

Más allá del posicionamiento de las poéticas, es indiscutible que la poesía de la Patagonia ya es una presencia, y como tal va adquiriendo unas particularidades y cualidades, como todo grupo identificado con un ejercicio poético común. Lazzaroni, la poeta que nos disponemos a trabajar, expone en una entrevista el modo en el que se siente parte de estas nuevas voces patagónicas y enumera algunas de las características de esta poesía: “Cuando comencé a leer poesía patagónica me sorprendió la similitud con la mía. Descubrí que no había inventado la pólvora. La falta de barroquismo, cierta transparencia, la conexión con el paisaje y la naturaleza” (Lazzaroni, 2016).

En sus palabras deja constancia de lo que diferencia a la poesía patagónica, esto es, el ambiente natural al que se adscribe. Por otro lado, vemos el punto en común que tiene esta poesía con la escrita en Buenos Aires en los últimos años: el rechazo del barroquismo por un discurso coloquializado. Con esa cita comprobamos cómo realmente esta poesía se diferencia y al mismo tiempo converge con la poética hegemónica, tal y como hemos comentado.

En este punto, de la región patagónica en general, pasaremos a ubicarnos en la provincia de Tierra del Fuego. Esta corresponde al área territorial más austral del país, en contacto con el Polo Sur, y es conocida popularmente como el Fin del Mundo. Ushuaia, la capital, es verdaderamente la ciudad más austral del mundo. Cuesta creer, desde nuestra ajena posición, que en esta geografía exista una producción poética. Sin embargo, la realidad es que en Tierra del Fuego se asientan un número considerable de poetas –entre ellos Lazzaroni, Leite, Guidi o Bernardello–, cada vez más copioso con el paso del tiempo, y simultáneamente hay una voluntad real de dar a conocer esta poesía a través de diversos medios: desde plataformas digitales y redes sociales, hasta encuentros poéticos y coloquios celebrados principalmente en Ushuaia.

Es necesario ser conscientes de que se puede hablar de una poesía fueguina, que trata de hacerse oír. Y es especialmente interesante observar cómo, dentro de esta poesía, hay un interés muy marcado por la urbanidad. La poesía fueguina es, en gran medida, una poesía urbana. Y esto es algo que se contradice inicialmente con el hecho de que no podamos hablar de ella como una región donde la urbanidad se presente del mismo modo que en Buenos Aires. Ushuaia es una ciudad completamente alejada del concepto de metrópoli. Sin embargo, es esto lo que desencadena, precisamente y en conjunción con ciertos acontecimientos recientes, que la ciudad sea uno de los motivos principales de reflexión poética.

Ushuaia ha sido, históricamente, un pueblo más que una ciudad. En la primera mitad del siglo veinte, todavía parecía que se salvaba de la velocidad alarmante con la que la urbanización estaba modificando otras áreas del espacio argentino. La misma que estaba convirtiendo a Buenos Aires en una de las ciudades más grandes del mundo. Sin embargo, en las últimas décadas –podemos hablar a partir de los años 70–, Ushuaia comienza a verse afectada por este inevitable proceso. Son estos años tardíos el momento en el que la modernidad llega al territorio austral y lo modifica por completo: la urbanización en esta zona tuvo un poder de cambio alarmantemente rápido que logró convertir la pequeña Ushuaia en una ciudad turística que ha multiplicado radicalmente el número de habitantes. Y se trata de un proceso que, además de reciente, todavía perdura y sigue con una intensidad sorprendente. En el estudio urbanístico de Zanola y Vidal sobre la ciudad de Ushuaia publicado en 1988, hay una nota final del editor que completa el estudio con información nueva sobre la década de los 90:

Este trabajo fue publicado originalmente en mayo de 1988. A mediados de la década de los '90 comienza a producirse en toda la Tierra del Fuego un gran movimiento migratorio que prácticamente duplica la cantidad de habitantes, modificando, además, el ejido urbano de la ciudad de Ushuaia, ampliando la cantidad de barrios y ocupando sectores que al momento de la publicación de

este trabajo quedaban bastante alejados de las zonas ocupadas. (Ushuaia; historia de una ciudad).

Como vemos, ningún estudio sobre urbanidad en Tierra del Fuego puede darse por concluido, inserta la ciudad y toda la provincia en una vorágine tremendamente veloz de modernización. Para ilustrar más gráficamente los términos en los que estamos hablando, podemos afirmar que a principios de siglo XX la ciudad contaba con alrededor de 1.500 habitantes y que, según los datos proporcionados por las estadísticas del Censo, en 2015 estaríamos hablando de una cifra de 74.365 habitantes (Patagónico, 2015).

Son estos cambios tan notables en la forma de vivir de los habitantes lo que provoca una necesidad poética. Los poetas fueguinos sienten una inclinación por poetizar acerca de los fenómenos que presencian y experimentan, especialmente por las sensaciones que esto provoca en ellos: la desorientación identitaria o la problemática de la memoria del territorio. La urbanización, y con ella la modernización de la vida, el turismo como una de las nuevas formas de entender la ciudad; todo ello desemboca en un estado de confusión permanente en relación con las propias raíces. Y esto afecta especialmente a aquellos que han atestiguado todo el proceso. Sumado a esta necesidad de poetizar lo nuevo, en lo que afecta al estilo, la poesía fueguina –al igual que hemos observado en la patagónica– también “intentaba despegar del ‘tradicionalismo’ vigente” (p. 154), como señala Santana (1998).

Anahí Lazzaroni no es oriunda de Tierra del Fuego. Nacida en La Plata, llegó a Ushuaia a la edad de nueve años, en 1966, y desde entonces reside en la ciudad. No obstante, transcurridas tantas décadas, podemos hablar de una habitante que ha enraizado en Tierra del Fuego y cuya visión del mundo se ha ido forjando a través de su vida en Ushuaia. Lazzaroni es, en efecto, una ushuaiense de pleno derecho. Silvia

Mellado (2015) hace referencia a una cita de Correas en la que destaca la presencia de la poeta en el panorama fueguino: “Desde finales de los 70 y en Tierra del Fuego, Anahí Lazzaroni ‘ofrecía destellos y dentelladas de libros, revistas, recitales y cafés de la larga noche fueguina’¹³⁰, p. 15.

Más adelante, la autora confirma la relevancia de Lazzaroni a través de una cita de Aliaga:

“es preciso remarcar que un grupo destacado de poetas –nacidos mayoritariamente entre los ‘50 y los ‘60– ha dado ya obras de relevancia que forman parte del corpus de la mejor poesía argentina contemporáneas. Entre esos poetas ineludibles está [...] Anahí Lazzaroni”¹³¹ (p. 20).

Como peculiaridad respecto a la poeta, destacamos el hecho de que el año que comenzó su vida en la ciudad coincide con la época en la que se inicia el proceso de urbanización y de transformación. Comprobamos así cómo la poeta se inscribe dentro del grupo de habitantes que han sido testigos de los cambios, desde los inicios hasta la actualidad. Cuando llegó, Ushuaia era apenas un pueblo, y desde él comprobó cómo esta fue creciendo, superando cualquier expectativa, hasta conformarse como una de las ciudades más turísticas del país. En una entrevista explica lo que todo esto provocó en ella:

Pasó de ser un pueblo de alrededor de cinco mil habitantes a una ciudad de setenta mil. Es lo que los antropólogos llaman una sociedad pionera donde pareciera que siempre todo está por realizarse. Además es una población de tránsito: mucha gente se radica durante un lapso y luego se va. Y esa modalidad produce desarraigo. Una vaga idea de la ciudad y sus sombras la expresé en mi último poemario [*El viento sopla* (2011)]. (Lazzaroni, 2016).

¹³⁰ Mellado (2015) cita a Sergio Mansilla & María Eugenia Correas (comps.): *Abrazo austral. Poesía del sur de Argentina y Chile*, Buenos Aires: IMFC, 2003, p. 4.

¹³¹ Mellado (2015) cita a Cristian Aliaga: *Desorbitados. Poetas novísimos del sur de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2009, p. 14.

En efecto, en los poemarios que vamos a tratar, *A la luz del desierto* (2004) y *El viento sopla* (2011), las obras pertenecientes a su poética que son esencialmente urbanas, la ciudad se articula desde el tránsito continuo y el desarraigo en el que este desemboca. Desarraigo que nace del tránsito de la población pero también del ritmo acelerado de todos los cambios que hemos mencionado. Cada vez más, la población argentina y extranjera centra su mirada en la capital fueguina como el lugar donde vivir de forma provisional, como una necesidad de experimentar ese tipo de vida tan particular que la ciudad austral ofrece. No obstante, la imagen que les queda a los habitantes establecidos en la urbe, tal y como explica la poeta, es el del no lugar, un territorio en el que nadie echa sus raíces.

El motivo del tránsito es, en efecto, una presencia que habita todos los poemas urbanos de la autora. Además, la ciudad está dibujada en los poemas a través de una mirada ácida de descontento, de crítica hacia las invasiones multitudinarias y los intereses económicos que articulan toda la metamorfosis del territorio. Como podemos suponer a través de estas características, la poética de la autora va a poseer un alto grado de implicación social respecto a las presencias que pueblan su ciudad, además de otros tipos de reivindicaciones ligadas a esa preocupación por la tierra. Esto se traduce en que, con respecto a las tres miradas que hemos propuesto a lo largo de este estudio, la poesía de Lazzaroni se va a identificar con la vertiente social, la que entiende la ciudad como un espacio habitado y en convivencia con el otro. Sin embargo y por otro lado, la melancolía también se explicita en numerosos poemas; es el reflejo del sentimiento que provoca atestiguar desde la impotencia que la Ushuaia original se ha perdido y es irrecuperable. El turismo, los viajeros, los visitantes..., en fin, la gente de paso, está proyectada desde la óptica del fugitivo y el saqueador. Del que llega a corromper el espacio, por sus propios intereses, sean de huida o de ambición. Podemos decir que esa

perspectiva sociológica, la presencia del otro, da lugar asimismo a una poética que es también íntima, pues muchos poemas van a estar concebidos desde la intimidad de la voz poética, mostrando cómo esta gestiona las propias emociones. Podemos decir, en otras palabras, que en muchas ocasiones la voz poética, hastiada del pesimismo de su crónica urbana, se recluye en sí misma y crea poemas donde el universo privado es el centro y protagonista. Todos los conceptos mencionados de transformación constante, de tránsito de gentes y del sentimiento de desarraigo hacia la ciudad, que ya perfila en la cita anterior, son desarrollados más profundamente en otra entrevista:

Esta es una ciudad bastante particular. A mí no me gusta. Los antropólogos dicen que es una ciudad pionera, como el *far west*, como todo está por hacerse... Todo se destruye y se vuelve a construir. Muchos vienen huyendo por cuestiones familiares, económicas. Y el empuje que tienen a veces para hacerse un lugar no es muy lícito. No les importa aplastar a alguien. Es gente muy voraz, sobre todo la que vino estos últimos años. Tiene muchos problemas Ushuaia. [...] Tengo una amiga que cada tanto viene acá y dice que esta ciudad es de fugitivos. A mí me parece un poco excesivo. [...] El problema mayor que le veo a nivel personal es que es una ciudad de tránsito. La gente se queda un tiempo y se va. Si vivís acá es muy doloroso. Se pierden un montón de amigos. [...] Si vivís acá te vas desintegrando. A mí me parece que no soy de ningún lado. [...] La Patagonia es casi como un no lugar. Es excesivo llamarlo un no lugar, pero es medio raro. No tenés parámetros o faros. Cuando la gente se renueva tanto tampoco tenés tantas ganas de vincularse” (Lazzaroni, 2007).

Precisamente, en relación al concepto de *far west* al que alude, se construye un poema perteneciente a *El viento sopla* (2011), llamado ilustrativamente “Far South”. El paralelismo es evidente ya desde el título. No obstante, el poema va más allá y retrata una ciudad articulada a través de los conceptos de “dinero” y de “traición”. Y se pregunta por la urbe que existía antes de que todo sucediera, libre de la dominación humana, donde la naturaleza podía responder a sus ciclos naturales: “Antes el viento soplaba nada más que en primavera. / Eran tiempos en los que no abundaba el dinero, / ni la traición. / ¿Otra ciudad? ¿El esbozo de la que venía? / ¿Quién puede saberlo? / Los cerros no estaban poblados. / El viento aparecía en el momento justo”.

A través de los conceptos de desarraigo y alienación puede, como vemos, entenderse la ciudad desde la escritura de Lazzaroni. Ushuaia es una ciudad sin memoria, con una identidad cambiante, que genera un estado de aislamiento en los habitantes que radican en ella de forma permanente, viéndose afectados por todos los acontecimientos.

En el plano formal, Lazzaroni destaca por el cuidado del lenguaje y la armonía del poema. La poeta se envuelve de numerosas influencias literarias, poetas a los que lee y admira, y trata de nutrir la escritura con sus lecturas¹³². Así lo menciona Buruncúa en el prólogo de *A la luz del desierto* (2004):

Anahí Lazzaroni no cesa ni cesa en la vía del ascetismo y de la concentración sonora significante del poema. Persiste en su escritura un antiguo anhelo de perfección que equipara el trabajo del fabricante de versos al del tallador de cristales o pulidor de espejos. Y lo más llamativo resulta entonces que la libertad formal de las versificaciones, de los agrupamientos estróficos, se nos aparezca ilimitada. Sobre esta paradoja perenne del lenguaje poético, Anahí despliega sus materiales predilectos, sus alusiones, sus citas enmascaradas que abarcan desde Arquíloco hasta Alejandra Pizarnik (p. 3).

Habiendo llegado a estas claves para lograr entender la poética de Lazzaroni, vamos a continuación a analizar varios de sus poemas. Comenzaremos por su poemario *A la luz del desierto*, publicado en 2004, que ya asienta su carácter de poesía urbana. Este interés por la ciudad había asomado en poemarios anteriores, sin llegar a conformar una obra con una fuerte presencia urbana como la referida. Los poemas sobre Ushuaia se

¹³² En una de sus entrevistas, Lazzaroni enumera los autores que han nutrido sus lecturas:

A la Pizarnik tarde o temprano vuelvo. La leí durante muchísimos años, y después dejé de leerla. Me gusta mucho Edgar Bayley. Me marcaron los poetas italianos. La poesía japonesa. De joven leí mucho poesía francesa. Pero cuando la gente lee mis poemas, ve más cosas de los italianos. De los actuales me gusta Valerio Magrelli. Mi poesía sería distinta si yo no hubiese empezado a leer en el '88 a Madariaga. De adolescente me marcó *Cartas a un joven poeta*, de Rilke, por eso me cuesta sentarme a escribir si realmente no tengo nada que decir. En ese libro Rilke dice que hay que escribir únicamente si no podés más, dicho de una forma más elegante (Lazzaroni, 2007).

aúnan en el apartado “La ciudad” inserto en el poemario, no obstante, la experiencia de habitarla sobrevuela todo el libro.

Un poema edificado a través de las imágenes más sencillas, pero que precisamente por ello es intensamente evocativo, es “Mirando por la ventana”:

Aleteos de pájaros
y el cielo tan oscuro,
los árboles
se agitan en danza.
Por la calle corre
aire frío.
El cartero y su bolsa
pasan de largo.

Prácticamente el poema puede entenderse como un haiku, modalidad poética que interesa a la poeta. Una señal evidente de este interés es el poemario *Acechar el haiku*, que se incluye precisamente en *A la luz del desierto* (2004), como un único volumen. Es debido a esta inclinación por el haiku que los poemas de Lazzaroni son generalmente breves y con una tendencia estructural basada en la simplicidad. La propia autora menciona su predilección por el haiku y los poemas de extensión breve, e indaga en el origen de la misma:

Tal vez esa brevedad en la parte formal se deba a mi acercamiento al haiku. Hace varios años leí un estudio de Octavio Paz sobre poesía japonesa y quedé deslumbrada. Por otra parte siempre tuve poder de síntesis, demasiado para mi gusto [...] De todos modos las palabras me resultan placenteras, luminosas e interesantes hasta la obsesión (Lazzaroni, 2003).

También Santana (1998) destaca la “acotación espacial” que caracteriza el aspecto formal de su poesía, y la interpreta como una forma de potenciar el imaginario poético:

Sin ceñirse a los mandatos de la métrica ni de la rima, Anahí Lazzaroni incorpora un nuevo espacio en la poesía fueguina a partir de un hecho ciertamente paradójal: acotando el espacio, amplía los límites de su imaginario poético [...] el lenguaje poético de Anahí Lazzaroni se refugia en la concisión

para emerger poblado de significados que se esparcen como un abanico de ecos que buscan su prolongación en el lector (p.155, 158).

Regresando al poema, vemos cómo las imágenes que componen el poema evocan una naturaleza en armonía con la ciudad. Caracterizada en este poema por la soledad y la paz, la única presencia que la poeta testifica es la del cartero con su bolsa. En este poema podemos advertir la fuerte presencia de la intimidad en la poética de Lazzaroni. El testimonio de la ciudad, su vida y sus gentes, está siempre construido a través de una voz poética muy particular. En algunos de los poemas, esta está en un segundo plano y no se destaca visiblemente en el poema. Sin embargo, es importante tener presente que esa voz que cuenta es la de un testigo que convive continuamente en y con la urbe, pero al mismo tiempo es solitario, disfruta del aislamiento; y por ello tenderá a poetizar desde una postura de ajenidad y distancia con lo que observa y, en muchas ocasiones, desde el interior de su propia subjetividad. Lazzaroni revisa las huellas de su carácter solitario desde su juventud, determinado por su enanismo, lo que será fundamental para entender las características de la propia voz poética:

Como yo padecía de una timidez galopante no me resultaba difícil lidiar con el buen comportamiento, tampoco con la aplicación [...] Igual, más allá de todo esto, yo era solitaria. La vida, a causa de mi acondroplasia, el tipo más común de enanismo, se me hacía ardua (Lazzaroni, 2016).

Anteriormente, en otra entrevista, ya comentó cómo, al margen de haber sido siempre una persona solitaria, sus problemas de movilidad actualmente le imponen en cierta medida su reclusión en el hogar:

A otros eventos culturales asistía sobre todo en Buenos Aires; ahora, con la dificultad para desplazarme cuando viajo, me limito a reuniones privadas. Mis amigos son todos intelectuales o artistas. Mi vida social transcurre en "la Reina del Plata", en Ushuaia casi ni salgo de mi casa (Lazzaroni, 2003).

En el caso de Lazzaroni, las circunstancias de la vida de la poeta, como decimos, son las que marcan profundamente su voz poética. Al igual que sucede en el caso de otros poetas cuya intimidad está presente en su creación, es relevante para comprender la esencia de su poética conocer su relación con la ciudad y desde qué posición gesta y desarrolla la propia voz. Así, comprobamos que Lazzaroni es una poeta profundamente implicada y motivada por el entorno urbano, sin embargo lo poetiza desde su perspectiva circunstancial, esto es, la de una poeta que escribe desde una posición de ajenidad: por un lado, proveniente de habitar la remota ciudad fueguina y, por el otro, por su localización predominante en el hogar.

En el poema que acabamos de revisar, “Mirando por la ventana”, se filtran intensamente estas particularidades. Al margen de ser, como se advierte desde el título, un poema urbano escrito desde el interior del hogar, tiene un papel importante la visión del paisaje que se tiene en el mismo. La voz poética observa una escena desde la ventana, una escena que juzga pausada, en calma, armoniosa; ajena. Pese al “aire frío” que corre en la calle, ella no se ve afectada, el viento no le toca. El yo está encerrado, más allá de en el espacio físico de la casa, dentro de su intimidad; como en la ciudad natural y circular de Bachelard¹³³, arropada en el vientre de la propia subjetividad. En el caso de este tipo de poemas íntimos, podemos ver reflejada la teoría bachelardiana:

Una vez más, las imágenes de la redondez *absoluta* nos ayudan a recogernos sobre nosotros mismos, a darnos a nosotros mismos una primera constitución, a afirmar nuestro ser íntimamente, por dentro. Porque vivida desde dentro, sin exterioridad, la existencia sólo puede ser redonda (Bachelard, 2000, p. 203).

Sin embargo, como ya hemos avanzado, este posicionamiento hacia el interior se debate, en varias ocasiones, con la voluntad de observar y retratar la urbe. Y, conforme

¹³³ pp. 44-46, 169.

se avance en la cronología de la producción poética, veremos un movimiento de apertura y mayor implicación hacia el mundo exterior. Partir del poema anterior, de este modo, es relevante para comprender la evolución temática de la poesía de Lazzaroni de un poemario a otro. En este, todavía se dibuja la ciudad con sus cualidades positivas nacidas de la intimidad, la cual se une a las características del entorno pacífico y natural que es, o más bien era en décadas pasadas, el territorio fueguino. Y es que, aunque el poemario *A la luz del desierto* esté publicado en 2004, se trata de una compilación de poemas escritos a través de años anteriores. Podemos observar esto en el poema “En todos lados se cuecen habas”, firmado textualmente en la “Primavera de 1999”:

Algunos poetas me escriben cartas
donde me cuentan que deliran por el lejano sur.
No son pocos los que me imaginan en una casa
construida con maderas claveteadas,
escribiendo sin cesar mientras la nieve cae y cae
Hasta piensan que suelo estar sentada junto al fuego,
como si fuese un personaje de ciertas novelas decimonónicas,
y me piden que les describa el silencio porque ellos ya no lo recuerdan.
Este mediodía varias calles de la ciudad están cortadas.
Escucho bombos,
voces,
sirenas de patrulleros,
personas que gritan cada vez más alto en medio de la aglomeración.
Por ahí no se puede pasar.

Primavera de 1999

El poema comienza con una descripción de la imagen externa que otros poetas tienen de la voz poética, que corresponde con la figura de la poeta, construida a partir de impresiones y de todo el imaginario edificado tradicionalmente en torno al territorio austral. Una imagen que además se ajusta en sí misma a la idea de soledad, lo que demuestra que más allá de ser la poeta una persona de naturaleza solitaria, la vida en Tierra del Fuego estereotípicamente también lo es. Retomamos algo que hemos

comentado al inicio de este apartado: existe una imagen preconcebida y mitificada del territorio patagónico y de sus habitantes, que tiene mucho que ver con la idea de lo natural, lo salvaje y lo inhóspito, en contraposición a la cotidianidad de cualquier civilización. De este modo, el yo poético se advierte percibido como “un personaje de ciertas novelas decimonónicas”, y su tierra, por parte de estas gentes extranjeras, como algo anhelado y mágico. Núñez, Aliste, Bello y Osorio (2017), en su trabajo conjunto, reflexionan sobre este poema y la percepción utópica que se tiene de Tierra del Fuego:

En el año 2004 se publicó un libro de poesía de Anahí Lazzaroni, poeta argentina de Tierra del Fuego, llamado *A la luz del desierto*. Allí se incluyó un poema, escrito en 1999, que narraba sobre cómo ciertas sociedades y personas proyectan e imaginan lugares donde no han estado, pero que han sido suficientemente difundidos desde centros que los caracterizan y narran con imágenes que poco y nada tienen que ver con lo que allí sucede. El poema se titula “En todos lados se cuecen habas” [...] La poeta, así proyectada, escribía en un mundo de nieve y silencio que, como le indican sus colegas poetas, ellos habían olvidado. Un mundo que, por lo mismo, estaría lejos y tal vez, pensarían ellos, donde se puede hacer mejor poesía o, al menos, se puede escribir con la calma del *fin del mundo* (p. 23).

Sin embargo, el poema tiene la finalidad de evidenciar que la vida en Ushuaia no es tan diferente de la de otras ciudades: existe el tránsito, los ruidos de la calle, las voces de los habitantes que “gritan cada vez más alto en medio de la aglomeración”. Existe, por tanto, la aglomeración. La esencia del paisaje urbano, con sus características inherentes, es una realidad también en el Fin del Mundo. Sobre este poema hablan Colombo y Graf (2013) en su artículo: “El ‘yo poético’ se identifica con la poeta que siente, padece, critica y coincide con su punto de vista: en la Patagonia el individuo vive las mismas experiencias que en cualquier otro lugar” (p. 92).

Esto nos acerca, en sentido opuesto al poema anterior, a la voluntad de retratar la urbe como espacio social. Podemos leer el poema como un testimonio de la ciudad fueguina como ciudad de pleno derecho, con todos los atributos y características que

definen la idea de urbe. Este testimonio retrata el espacio transitado, incluso aglomerado, por los habitantes urbanos o los transeúntes. También está presente el tráfico y el caos derivado del frenesí cotidiano. Efectivamente, la segunda parte del poema tiene como propósito contrastar con la primera parte, es del retrato del paisaje ushuaiese real con el que refuta la voz poética a la percepción ajena e imaginada del mismo. En la realidad cotidiana de habitar la ciudad, Ushuaia se vive como una urbe repleta de gente, que altera la paz del territorio de forma cada vez más invasiva. Vemos, por tanto, en Lazzaroni, la intención de dar cuenta de la cotidianidad urbana en Ushuaia, y su profunda preocupación por la presencia del otro en el territorio. Buruncúa (2004) destaca la intención de la poeta de recoger los acontecimientos recientes en el contexto fueguino:

Por fortuna, el coraje de Anahí llega más lejos todavía, porque nos muestra las revoluciones argentinas recientes a la luz del desfallecimiento de la palabra poética y hace que la voz misma de quien canta el poema se sitúe en las tierras desérticas, lluviosas e invernales de una lucidez infortunada (p. 4).

Siguiendo con la perspectiva sociológica en la poética de Lazzaroni, dentro del apartado “La ciudad”, encontramos dos poemas con el nombre “Anotaciones sobre la ciudad”. Ambos introducen la reflexión que se enfatizará en el siguiente poemario, aunque de una forma más amable: la decadencia de la ciudad fueguina. Puesto que ambos poemas establecen un discurso paralelo, vamos a centrarnos únicamente en “Anotaciones sobre la ciudad (dos)”:

Alguien tiene que sentarse a mirar lo que sucede
en esta ciudad presumida.
El poder ciego permite el avance de estatuas desgraciadas.
Los pájaros regresan del invierno como hatos de luz.
El décimo día de noviembre
gauchos amanecidos fuera de las pampas
hacen retumbar galopes por los suburbios.
En menos de lo que canta el gallo

la codicia que habita las fronteras
produce una traición.
Y ya se aguarda a los viajeros de todos los veranos
que llegan atravesando los cielos o el mar.
Como un río la vida sigue su propio curso.
Nieva en primavera.

Como en todo el poemario, las imágenes y las metáforas visuales componen el poema y crean la identidad urbana. Primero, la ciudad se califica de “presumida”, y a partir de aquí se traza un recorrido de lo que en ella sucede. Se habla del “poder ciego” de los que transforman la urbe en su propio beneficio y lucro, al mismo tiempo que esa ocupación paulatina se advierte en correspondencia con el siguiente verso, que refiere la migración de las aves; se establece de ese modo un paralelismo entre lo artificial y nocivo, y lo natural y beneficioso.

Se alude a la figura del gaucho como aquel que se desplaza de su lugar original y ocupa nuevo territorio, imponiendo su presencia como si tuviera poder sobre los demás habitantes (“gauchos amanecidos fuera de las pampas / hacen retumbar galopes por los suburbios”). Como podemos ver, con la apropiación del gaucho encontramos una referencia al imaginario cultural e histórico argentino, común a la sociedad del país y distintivo de la identidad argentina. Y, desde este terreno al otro lado de las fronteras de donde acuden los nuevos ocupadores de la ciudad, llega, inherente a estos, la codicia, pues es lo que les motiva en su desplazamiento. Una codicia que supone necesariamente una traición hacia esta tierra originalmente libre. A continuación, se alude del mismo modo a los viajeros que, aunque no se presentan como tiranos, ejercen una ocupación de la ciudad que no respeta su naturaleza, y cuyo propósito turístico está articulado igualmente mediante el dinero y la concepción del territorio como un negocio.

La idea de lo natural asediado por el turismo, que aparece explícita en el poema, nos recuerda la reflexión de Lefebvre (1978) acerca de la utilización del espacio natural y su pérdida de sentido al hacerlo:

... la noción de Naturaleza se transforma; evoluciona; no hay ya contacto con la Naturaleza; las ideologías afectas a este contacto se difuminan también. La Naturaleza deviene simbólica para el ciudadano en la ciudad. El parisino que tiene una casa de campo no va al campo. Con él, vehicula la ciudad; la lleva consigo; destruye el campo yendo a su casa de campo; lo hace desaparecer, como el turista hace desaparecer lo que busca de autenticidad en la ciudad antigua. Venecia, con doscientos mil turistas no es ya Venecia. El objeto desaparece con la actividad que lo utiliza. Asimismo, el campo desaparece con el ciudadano, y la autenticidad, si es que puede emplearse esta palabra escabrosa, se hace pintoresca. Lo pintoresco y la Naturaleza son dos cosas bastante distintas, dos conceptos profundamente diferentes. Sobre todo cuando el turista, el ciudadano en desplazamiento, se convierte en su propio espectáculo (pp. 192-193).

Con estas palabras, Lefebvre (1978) parece comulgar con la perspectiva de Lazzaroni frente al uso de la naturaleza desde la postura de ciudadano. Los viajeros impregnados de urbanidad, aunque motivados por ella, anulan la identidad salvaje del territorio fueguino, del mismo modo que “el turista hace desaparecer lo que busca de autenticidad en la ciudad antigua”. Ushuaia, como ciudad turística, deja de ser el paisaje que el sujeto conoce y desea poetizar. En su lugar, aparece una nueva urbe totalmente distinta: la “ciudad presumida” que se presenta en el segundo verso.

Para la voz poética, lo que retrata es un trastorno inconcebible y clama: “alguien tiene que sentarse a mirar lo que sucede”. Se resiste a ser la única testigo de la situación en que se encuentra su ciudad.

A pesar de la contrariedad que refleja la voz, todo lo referido en el poema se concluye como algo integrado en el propio curso de la vida en la ciudad. El poema nos recuerda la representación de un ciclo; el de las estaciones, el de los años. Finalmente, el último verso vuelve a incluir la referencia a lo natural, que perdura pese a todo: la

nieve que cae en la primavera fueguina y que refleja una paradoja que, sin embargo, en Ushuaia es posible¹³⁴.

A continuación, vamos a trasladarnos al poemario *El viento sopla*, publicado en 2011. Esta podríamos denominarla como una obra enteramente urbana, dedicada exclusivamente al motivo de la ciudad. Está dispuesta de una forma muy particular, pues cada poema está fechado y, con una estructura similar a la del diario, se recorre temporalmente desde octubre de 2003 hasta agosto de 2008, con evidentes espacios de tiempo entre poemas. Esto responde a una voluntad de recopilación de poemas esencialmente urbanos escritos a lo largo de varios años, para proceder a la elaboración de un poemario que trate únicamente sobre la ciudad de Ushuaia, sin otras temáticas centrales. Sin embargo, su mirada a la ciudad no va a escribirse desde la contemplación, limitándose a testimoniar como hemos visto en el poemario anterior. Aparece una voluntad de denuncia, una mirada dura y crítica sobre la propia ciudad. Lazzaroni (2007) explica cómo entiende ella su obra: «La escritura que recorre el texto no es amable. Trabajé con noticias de la prensa y con rumores, porque estos últimos dicen mucho de las ciudades por donde circulan».

Comenzaremos el análisis con el primer poema que inicia el libro, “Graffiti”:

Alguien debería dibujar de un modo impecable
el mapa de una ciudad loca
a la que abofetea el viento.

Bordeada por un mar gris y murallas de piedra,
con gentes de poco hablar
navegando sus propios océanos.

¹³⁴ Debido a las bajas temperaturas del territorio austral, la primavera es una época de transición donde se pueden encontrar las últimas nieves rezagadas del invierno. En el poema, no obstante, la voz poética trata reflejar la paradoja que plantea el verso en contraste –o, más bien, consonancia– con la situación que se está viviendo en la ciudad y que está atestiguando. Es una forma de afirmar la locura, el trastorno que está sucediendo; la contradicción constante.

Nombro una ciudad que no está muerta ni viva.

15 de octubre, 2003

Como he comentado previamente, la escritura del poemario se inicia en el año 2003. Veremos, a partir del análisis de los poemas, si existe una modificación en la forma de entender la ciudad con el paso del tiempo que quede registrada en esta obra.

Es relevante destacar el atributo de la locura como una característica propia de la urbe en la poética de Lazzaroni. En el último poema analizado, perteneciente al poemario anterior, ya se advertía una ciudad alterada. En *El viento sopla* (2011), el desajuste evoluciona hasta alcanzar el grado de locura. Este elemento, presente en este primer poema, también aparecerá de nuevo en el último, como una esencia que perdura a través de los años y que, de alguna forma, cierra el ciclo que supone el poemario. Este atributo de la locura que aplica la voz poética a la ciudad de Ushuaia, es precisamente uno de los rasgos característicos de las grandes metrópolis:

... la diversificación de las actividades y de los medios urbanos provoca una fuerte desorganización de la personalidad, lo que explica la progresión del crimen, del suicidio, de la corrupción, de la locura, en las grandes metrópolis (Del valle, 2008, p.141).

Sin embargo, la locura que se registra en el poema corresponde más bien a una sensación de desorientación que al caos de las grandes urbes. En la poética de Lazzaroni se advierte la consciencia de un territorio que, lejos de considerarse una metrópolis, no se ve afectado por los trastornos que enumera Del Valle (2008); no obstante, está en continua lucha contra el asedio y la corrupción. Posteriormente veremos cómo a la ciudad fueguina sí la alcanza la criminalización, lo que la acerca a esa locura característica de las grandes superficies urbanas. En lo que respecta al poema “Graffiti”,

en efecto, la ciudad está “loca” porque va a la deriva, sin vida ni muerte, olvidando las raíces que puedan darle un sentido.

En este poema es destacable el modo en que se filtra la naturaleza: el viento abofetea la ciudad, como si le estuviera increpando por su presencia, y existe un “mar gris” y unas “murallas de piedra” que la cercan y la delimitan. De este modo, observamos una urbe rodeada de naturaleza; es la ciudad –contemporánea– el elemento disruptivo del paisaje, el que naturalmente no debería existir. El océano parece haberse posesionado de la urbe. Las gentes se retratan como solitarias, independientes, “navegando sus propios océanos”. Esta caracterización de los habitantes se puede entender como un efecto de la invasión de la ciudad por parte del mar. Así, comprobamos que la ciudad no aparece todavía totalmente corrupta en esta pieza, se mantiene en un clima silencioso, donde lo natural aún tiene cabida y libertad. El estado último de Ushuaia, como territorio remoto y perdido, se proyecta en el último verso. Como decimos, esta es, en definitiva, “una ciudad que no está muerta ni viva”; es un espacio aislado del resto del mundo, que conserva su entorno natural pero ha sido arrebatado de gran parte de su esencia: se encuentra en un limbo permanente.

El poema es una muestra más testimonial que crítica, en la misma línea que el poemario *A la luz del desierto* (2004). Sin embargo, un ejemplo de que en toda la poética de Lazzaroni subyace una voluntad reivindicativa es la fórmula con la que se construye el primer verso, idéntica al último poema analizado, en la que se impone como un deber que “alguien” testifique con ella los sucesos que poetiza. Mientras que “Anotaciones sobre la ciudad (dos)” comenzaba con: “Alguien tiene que sentarse a mirar lo que sucede”, en “Graffiti” el primer verso dice: “Alguien debería dibujar de un modo impecable / el mapa de una ciudad loca”. Ambos poemas comienzan con la misma palabra seguida del imperativo; es una llamada a no ser la única testigo y es,

asimismo, una búsqueda de justicia, pues es necesario –de ahí el imperativo– que se advierta la locura y la degradación del territorio como una preocupación común a todo el colectivo de individuos.

Aunque en esta muestra inicial se proyecte, pese a todo, una imagen pacífica del espacio urbano, en el poema que le sigue inmediatamente ya se deja ver una ciudad invadida y marcada por el desarraigo. Nos referimos al poema “La ciudad (fotografía)”:

Ángeles mutilados se ocultan
en la ciudad que fue destruida

y poblada

por fugitivos sin rostro
que llegan una y otra vez.

El océano sin acantilados
justifica la melancolía.

Lo que no permanece está aquí:

en las calles de polvo,
en las calles de nadie.

Quienes permanecen, llegan o parten
son la misma persona, desean lo mismo:

suave dinero,
la fuga,
y un lugar helado que no es

ningún lugar.

7 de agosto, 2004

Desde la primera estrofa se anuncia cómo la ciudad fue “destruida y poblada”. Esto implica la oposición entre la ciudad original, la que pudo presenciar la misma poeta en su niñez y juventud, y la ciudad actual, la que está modernizada y concebida como

producto. Para la voz poética no existe una evolución, el cambio no responde a un proceso; la Ushuaia actual, con una esencia tan diferente a la original, solo pudo haberse asentado a partir de la destrucción de esta última. En la segunda estrofa se caracteriza a los responsables de esta destrucción y repoblamiento: los “fugitivos sin rostro / que llegan una y otra vez”. O, dicho de otro modo, los que deciden habitar un tiempo en la ciudad por motivos personales que responden a una huida. Gentes que van y vienen constantemente, sin ninguna intención de permanecer allí y que, al mismo tiempo, corrompen la armonía del paisaje. También en estos términos podríamos referirnos a los turistas y visitantes que fluyen constantemente y que, en cierta forma, tampoco respetan esta armonía.

La reflexión sobre esta realidad basada en lo itinerante del espacio, desemboca en la melancolía y la alienación. Las calles se advierten “de nadie”. Y se produce un quiebre en la distinción entre aquellos que están de paso y los que residen de forma permanente, pues todos ellos son juzgados por una misma motivación: la del “suave dinero, / la fuga, / y un lugar helado que no es / ningún lugar”. En cualquier caso, se trata de la búsqueda de un beneficio propio: económico, de supervivencia o de paz interior obtenida a través de habitar ese no lugar.

En este poema, la desazón y la impotencia ante el desarraigo provocan al yo una mirada de desconfianza y decepción hacia todos los individuos que habitan la ciudad. La voz poética se siente sola y aislada en un lugar que nadie percibe como ella, el cual nadie es capaz de advertir el deterioro que sufre. Existe una pérdida de fe y, ante ella, la voz poética únicamente puede aliviarse a través de la escritura.

Como podemos advertir, este poema se encuentra a medio camino entre el espacio exterior y el espacio íntimo. Por un lado, se plasma un retrato de la urbe y, sobre todo,

se realiza una reflexión sobre las gentes que la habitan y sus propósitos. Sin embargo, notificamos asimismo que el discurso que se lleva a cabo está gestado y condicionado por la propia intimidad. La proyección de los individuos nace del propio imaginario, que reconstruye la visión de la realidad distorsionándola con su propia percepción y sus emociones. El retrato que realiza, a pesar de enfocarse en el entorno urbano, es profundamente íntimo¹³⁵. Podemos regresar al ensayo de Aínsa (2002) y destacar cómo los autores reinventan el espacio para trasladarlo al papel:

El espacio urbano puede ser también el resultado de la “reinención de las ciudades” que la realidad le propone al escritor [...] Es en esta ciudad “creada” donde se gesta “un lenguaje profundo entre la urbe y cada habitante” y donde se puede hablar de ciudad como “un lenguaje con sus diferentes niveles”¹³⁶ [...] Los escritores son, finalmente, los responsables de la “modelización” de las ciudades y cumplen una función primordial de comprensión y de síntesis (pp. 37-38).

Por esto, la Ushuaia de Lazzaroni es la “comprendida” por la poeta. Es el resultado que se obtiene en la forma de entenderla y sentirla desde la emocionalidad íntima. Esta forma de leer su poética nos permite notificar cómo trata realmente de realizar un testimonio y una denuncia aunque, sin embargo, no logre desligar las imágenes de su particular mirada personal.

Otro poema que trata un aspecto diferente de los que hemos visto hasta ahora y donde sí puede encontrarse una esencia mítica, es “Las canciones antiguas”:

Tintas antiguas para describir la ciudad.

¹³⁵ No podemos decir, sin embargo, y aunque ambos procedimientos se asemejen, que se trata de un ejercicio de mitificación de la ciudad. Fundamentalmente, porque la intención poética no es reinventar o alterar la descripción del territorio. La voz poética cuenta desde la emocionalidad porque no puede enunciar completamente desligada del plano privado, sin encontrarse una voluntad de reformulación del espacio. Contrariamente a ello, hemos advertido que se reclama el testimonio de una persona ajena que pueda dar cuenta de lo que se poetiza como una realidad y acompañarla en su crítica de los acontecimientos.

¹³⁶ Aínsa (2002) cita a Ida Vitale, *Léxico de afinidades*, 1994, pp. 152-153.

Campos de nieve y falsas arenas movedizas.

Fotografía de pobladores y viajeros muertos.

Barcos entre los bordes de las olas azules.

Misérias empujadas por los vientos del Sudoeste.

Canciones alegres de tierras lejanas
que nadie puede cantar, ni cantará jamás.

Monedas del oro que nunca estuvo aquí.

Son otros los pájaros que vuelan en el cielo.

10 de mayo, 2005

En estos versos se advierte una voluntad de poetizar las raíces ancestrales del territorio fueguino. Por tanto, de actualizar el mito que sobrevuela la identidad de las tierras. Esto no es algo habitual en la poética de Lazzaroni, centrada especialmente en retratar la ciudad moderna, con tintes críticos; no obstante, no podemos obviar que esta misma voluntad implica necesariamente una revisión del origen para poder evidenciar la transformación –y, con ella, la decadencia–. Y en el caso de este poema, se construye toda una reflexión sobre este origen, de una forma directa y central. La reflexión parte de los vestigios de aquel pasado que perduran y al mismo tiempo se han perdido. Y esta dualidad es posible porque esas huellas antiguas se transforman en algo inexistente en el presente; porque el presente se ha desligado del pasado.

El primer verso refiere la ciudad primigenia, la de antes de su mutación, cuyo paisaje conservaba todavía la armonía con el natural. De este modo, se caracteriza a la ciudad con elementos naturales, como si la naturaleza se insertara en ella. Se trata de un espacio que respetaba la transformación de la tierra en “campos de nieve” y era capaz de albergar la fantasía de las arenas movedizas. Las tintas antiguas no pueden sino

escribir la ciudad antigua, de este modo se advierte que la voz poética no se refiere a la ciudad en los términos actuales.

La revisión de los objetos antiguos continúa con una “fotografía de pobladores y viajeros muertos” y con la figuración de los barcos arribando a esta tierra todavía libre del asedio humano. En este sentido, se mantiene la idea de poblar que corresponde al inicio de toda ciudad, con el objeto de domesticar la naturaleza retratada. Los barcos son redefinidos metonímicamente en el verso siguiente como “miserias empujadas por los vientos del Sudoeste”, pues es esto lo que traerían a la pequeña ciudad. También se imagina aquellas canciones que, como una tradición primigenia, se han perdido con el paso del tiempo sin posibilidad de recuperación.

Con los dos últimos versos se muestra el carácter de permanencia y de pérdida como las realidades simultáneas que he comentado previamente: “Monedas del oro que nunca estuvo aquí. / Son otros los pájaros que vuelan en el cielo”. Se niega la existencia de unas monedas que tal vez no existan en el presente de la escritura, pero sí existieron en su momento. Y es por el hecho de que en el momento presente no forman parte de la realidad la razón por la que se invalida el que hayan formado parte de la realidad del pasado. O quizá sí se encuentren físicamente en la actualidad, pero su significado se ha borrado con el tiempo hasta perder su noción de existencia. En cualquier caso, ambas posibilidades marcan la desaparición de la memoria: todo lo existente es el hoy. Se evidencia, como he comentado, una pérdida de la ligazón entre pasado y presente.

La reflexión a partir de las monedas se contagia al último verso, pues los pájaros que se observan en la actualidad son otros, diferentes a los que sobrevolaban el cielo del pasado. Otra naturaleza del paisaje, de los seres que lo habitan y hasta de las huellas

antiguas: todo se ha convertido en parte de otra ciudad, nueva y sin raíces, tal y como hemos visto en otros poemas.

El mito que Lazzaroni sugiere en el poema está ubicado en un pasado con tintes fantásticos y maravillosos. Esta, como hemos visto, es una característica visible en la proyección de una mitología urbana. El carácter de pérdida de ese tiempo pasado, aunque todavía se conserven vestigios del mismo, enfatiza el mito. Y esto corresponde a que, uno de los potenciadores más intensos de un entramado mitológico, es la función fantástica. Esta es la terminología con la que nombra Durand (1981) al componente imaginativo, que desarrolla de este modo:

... toda cultura con su carga de arquetipos estéticos, religiosos y sociales, es un marco en el que viene a situarse la acción. Ahora bien, toda cultura inculcada por la educación es un conjunto de estructuras fantásticas [...] La práctica se enseña, ante todo, de forma teórica extrema: en forma de apólogos, de fábulas, de ejemplos, de trozos escogidos en las literaturas, en el museo, en la arqueología o en la vida de hombres ilustres. Y los juegos no son sino un primer ensayo de los mitos, de las leyendas y de los cuentos [...] En este “mundo pleno” que es el mundo humano creado por el hombre, lo útil y lo imaginativo están inextricablemente mezclados; por este motivo chozas, palacios y templos no son termiteros o colmenas, y la imaginación creadora adorna el menor utensilio a fin de que el genio del hombre no se aliene. Así pues, el alba de toda creación del espíritu humano, tanto teórico como práctico, está gobernada por la función fantástica. Esta función fantástica no sólo nos parece universal en su extensión a través de la especie humana sino también en su comprensión: está en la raíz de todos los procesos de la conciencia y se revela como la marca originaria del Espíritu (p. 378).

En este fragmento, Durand (1981) trata de ilustrar el modo en el que los vestigios culturales, el imaginario heredado, son comunicados a través de la educación y cómo esta forma de perpetuarse —mediante fábulas, cuentos o reliquias— provoca su transformación en “estructuras fantásticas”. Esta incursión de lo fantástico se observa evidente en el poema “Las canciones antiguas”. En efecto, parece que las huellas del pasado que se nombran sean elementos provenientes de la imaginación, inspirados por historias o leyendas sobre el territorio fueguino. Y esta atmósfera fabulosa, propagada

en los relatos a través de las generaciones, se sella en el recuerdo de la ciudad; como un edén que permanece sin ser, que se puede imaginar o reconstruir a través de la memoria sin por ello dejar de ser irrecuperable. La identidad fantástica es la más poderosa de una mitología, la que le atribuye poder y la consolida.

Sin embargo, como decimos, no encontramos muchas más muestras de la ciudad como mito en la poesía de Lazzaroni. Regresamos, por tanto, a la línea en la que hemos analizado los poemas anteriores. Así encontramos “Un día como otros”, un breve poema que concentra buena parte de la poética de la autora:

Dice que están por demoler la casa de enfrente,
la de chapas de color verde agua
con el jardín tan descuidado que parece abandonado.

Que ayer escuchó en la calle que ahí construirán un hotel.

En la ciudad los hoteles brotan como hongos.

¿Y el viento?

El viento sopla.

25 de diciembre, 2005

El primer verso transmite el rumor de la demolición de la casa de enfrente, y en este punto recordamos las palabras de la poeta expuestas previamente, acerca de que el poemario se construye en buena medida con este tipo de informaciones¹³⁷. Es notable cómo en numerosos poemas, contrastando con la fuerte impronta del universo íntimo, se tiene al otro como una presencia fundamental y dadora de sentido. En los poemas anteriores a través de la necesidad de alguien que testimonie, en este vemos cómo son necesarias las habladurías del colectivo social para asentar el discurso del yo poético.

¹³⁷ pp. 289-290.

Sin embargo, este es solo el punto de partida para filtrar la presencia del turismo, factor tan importante de transformación y de la ciudad y el que la lleva a cabo a un ritmo tan acelerado. A este plano artificial, representante de la invasión, se lo asocia con el plano de la naturaleza, comparando la propagación de los hoteles con la de los hongos. Y a la presencia de lo natural, la acompaña la alusión al viento. De este modo, más allá de conformar el título del poemario, este poema supone una muestra más de la hibridación de naturaleza y modernidad, puesto que la ciudad moderna convive inevitablemente con la naturaleza. Una convivencia que es proyectada como un conflicto constante y eterno. Tal y como hemos observado a través de los poemas, y en correspondencia con las palabras de Moisés (2017), “Para Anahí Lazzaroni la vida de las personas es una con la naturaleza” (p. 20).

El poema es destacable porque, como en muestras anteriores, conforma una denuncia a partir de las imágenes más sencillas y aparentemente descriptivas. Como podemos afirmar llegados a este punto del análisis, un mecanismo básico de la poética de Lazzaroni es generar un cuestionamiento y una oposición tras la sucesión de imágenes que recoge en su día a día como ciudadana de Ushuaia. Y es que, como vemos, es complicado disociar un discurso aparentemente descriptivo sobre situaciones urbanas del componente ideológico. Castells (1976), en su estudio sobre la simbólica urbana, defiende que la ideología es inseparable de cualquier forma de entender la urbe:

Existe *simbólica urbana* a partir de la utilización de las formas espaciales como *emisores, retransmisores y receptores de las prácticas ideológicas generales*. Esto quiere decir que no existe lectura semiológica del espacio que depende de la simple descripción de las formas (tibia huella de la acción social), sino estudio de las expresivas mediaciones a través de las cuales se realizan procesos ideológicos producidos por las relaciones sociales en una coyuntura dada. En esta perspectiva, el espacio urbano no es un texto ya escrito, sino una pantalla reestructurada permanentemente por una simbólica que cambia a medida de la producción de un contenido ideológico por las prácticas sociales que actúan en y sobre la unidad urbana (p. 259).

De este modo, y como también hemos ido viendo a la largo de este trabajo, la ciudad no es un paisaje inmóvil, sino un espacio susceptible a cambios en su forma de entenderse y representarse, dependiendo del contexto circunstancial vinculado al aspecto social. Además de ser la urbe un espacio movable, en la poética de la autora el énfasis en la velocidad y la alteración hace inevitable para el yo poético dejar su propia impronta de disconformidad en la expresión testimonial.

Al margen de este, otro de los rasgos comunes en la obra de la poeta, especialmente en la forma de concluir el poema, es la idea del ciclo. Al igual que en “Anotaciones sobre la ciudad (dos)”¹³⁸, el cierre con los versos “¿Y el viento? / El viento sopla” inspira una imagen cíclica, como si la ciudad, a pesar de todo, fluya en su dinámica natural o “siga su propio curso”. Un curso natural que, como decimos, mantiene un pulso continuo con la modernidad invasora.

Como última muestra poética de Lazzaroni, vamos a observar el último poema de *El viento sopla* (2011), del que ya hemos adelantado algún elemento, que nos servirá para notificar o no algún cambio en la percepción de la urbe a través de los años. Se trata de “La ciudad en agosto”:

Ciudad de tufillo mafioso, tierra de barcos y vientos.

Sur tan inmenso, sur tan vacío.

Con la decadencia esparcida aquí y allá.

Aguas heladas, mar, nieve, lluvias.

Un gran silencio se escucha detrás del gran ruido.

La misma ciudad que pudo haber soñado un loco.

¹³⁸ Podemos recordar los dos últimos versos del poema, con el carácter cíclico que ya hemos destacado en el análisis: “Como un río la vida sigue su propio curso. / Nieva en primavera”.

30 agosto, 2008

Como vemos, aunque este poema esté fechado tres años más tarde del último revisado, la ciudad sigue poseyendo su carácter de mafiosa, heredado de las gentes que la corrompen. Se incide especialmente en la decadencia del lugar, esparcida a través de todo su espacio vacío e inmenso. Asimismo se figuran, como es habitual, los elementos naturales, que en este caso tienen en común su esencia de agua (“aguas heladas, mar, nieve, lluvias”). Finalmente, la voz trata de acceder a la paz que se esconde detrás del ajetreo urbano, de la masificación, del tráfico. Esta actitud de búsqueda de calma evidencia la convivencia mencionada de lo natural y lo artificial, el silencio y el ruido. Finalmente, la dinámica basada en las contradicciones no puede sino llevar a concluir que la verdadera naturaleza de la ciudad moderna no es otra que la locura.

De este modo, y como hemos puntualizado previamente con el poema “Graffiti”, a través de la locura Lazzaroni da una explicación a todos estos fenómenos que no entiende. A cómo Ushuaia ha pasado de ser un paraje tranquilo a una ciudad altamente transitada por gentes de todas las naturalezas, en tan solo unas pocas décadas. En efecto, se trata de una realidad que parece fantasía o delirio pero que, sin embargo, es capaz de testificar como algo que verdaderamente está sucediendo. Es su crónica urbana de la urbe fueguina, y la razón por la que es fundamental considerarla como una voz preocupada por el aspecto social de la poesía, aunque la geste desde un imaginario fuertemente marcado por su intimidad.

Como decimos, la locura, más allá de ser un elemento que sobrevuela todo el poemario, aparece como palabra en el primer y último poemas¹³⁹. Esto indica que no existe una evolución positiva en la escritura de la ciudad con el paso de los años. Por el contrario, la degradación del espacio se acentúa, nacen nuevas formas de colonizar el territorio en favor del beneficio económico de los poderosos. La idea de locura, como decimos, permanece; Ushuaia sigue inmersa en la espiral de la modernidad, incapaz de salvarse, aunque permanezcan las huellas naturales que resisten como fuerza opositora. Y esta locura irredimible conforma todo el ciclo del existir de la ciudad: en su devenir continuo como el flujo de un río, esta se apropia de todo y se convierte en la esencia del habitar urbano en el Fin del Mundo.

La locura que destacamos, derivada de la confusión que provocan las transformaciones, que del mismo modo genera desarraigo. La incapacidad de reconocer la ciudad que era Ushuaia en el pasado reciente, que conduce a la inestabilidad y a la alienación del yo, al mismo tiempo que lleva a la identificación del territorio como un no lugar. Y, finalmente, una naturaleza que debe adecuarse a todas estas exigencias pero que, al mismo tiempo, se advierte subyugada por ellas. Todo esto podríamos extraer de la lectura de la obra poética de Lazzaroni. Una obra que, siendo profundamente íntima, pretende proyectar la voz de la poeta hacia el exterior, más allá de los límites de Tierra del Fuego, para mostrar la realidad que se está viviendo desde su lugar. Para mostrar, también, cómo los habitantes patagónicos, fueguinos, construyen su identidad en estos tiempos. En definitiva, para hacer ver que existe una presencia de voces poéticas más allá de los límites de Buenos Aires, con su propia forma de ver el mundo y de

¹³⁹ Si recordamos “Graffiti”, el primer poema que inicia *El viento sopla* (2011), se habla de una “ciudad loca”. En “La ciudad en agosto”, con un sentido más onírico, Ushuaia es “la ciudad que pudo haber soñado un loco”. En ambos casos, la locura forma parte de un ciclo, que comienza y acaba en el mismo punto.

experimentar la ciudad, que debe defender su espacio dentro del marco de la poesía contemporánea argentina. Luciana Mellado (2014) realiza una entrevista a Graciela Cros, en la que esta refiere la obra de Lazzaroni y la de otros autores patagónicos como verdadera memoria cultural del territorio:

Entonces pienso en mis compañeros poetas, narradores, ensayistas y sé que forman y conforman esa memoria cultural regional diferenciada y específica. En la vasta, significativa e insoslayable producción de nombres como Irma Cuña (i.m.), Juan Carlos Moisés, Raúl Mansilla, Macky Corbalán, Jorge Spíndola, Liliana Campazzo, Raúl Artola, Anahí Lazzaroni, Liliana Ancalao, Bruno Di Benedetto, Luciana Mellado, por mencionar sólo algunos, ya que son muchísimos más, aquí mi memoria ofrece rendición y pido disculpas por las omisiones, sabemos que la lista sería enorme. Parafraseando a un poema de *Urca*¹⁴⁰, "Ahí, ahí, ahí está la gran literatura patagónica" (p. 3).

2.3. CONCLUSIÓN: MÁS ALLÁ DE LO SOCIAL, LO ÍNTIMO Y LO MÍTICO. LA CIUDAD PERIFÉRICA DEL SIGLO XXI COMO ETERNA MUTACIÓN

En esta segunda parte del trabajo, hemos pretendido ir más allá de las poéticas urbanas del siglo XX para adentrarnos en el presente y comprender los nuevos modos de entender la ciudad. Las últimas tendencias e inquietudes poéticas que están naciendo en estos años y que son el inicio de la poesía del siglo XXI.

Sin embargo, al mismo tiempo, hemos apostado por descentralizar la mirada. Trasladarnos a las poéticas últimas, en efecto, pero a las desarrolladas en la periferia de Buenos Aires y de su Conurbano.

Sabemos fácilmente cómo está evolucionando la poesía actualmente en la capital argentina; no es difícil encontrar nuevas voces que destaquen dentro de este panorama. Sin embargo, existen también poéticas urbanas en relación con otras ciudades del país

¹⁴⁰ Cros hace referencia a su poemario *Urca*, publicado en el año 1999.

argentino. Unas voces que se hacen visibles poco a poco con ayuda de las nuevas tecnologías, que favorecen la comunicación y la difusión de las obras. Por esto, aprovechando que está naciendo una apertura de la poesía argentina hacia otras provincias, hemos decidido dedicar el último espacio a ellas y dejar a un lado la poesía bonaerense que ha ocupado la primera parte de la investigación.

También y al mismo tiempo, para poder desentrañar este tipo de poéticas alternativas desde los tres puntos fundamentales que hemos escogido para el análisis de poesía urbana. Como hemos podido comprobar, al igual que en la gran megalópolis, en las ciudades periféricas también existen las mismas motivaciones y necesidades: la mirada a la urbe como espacio comunitario, la proyección del imaginario íntimo en la poetización del entorno urbano y la reformulación mítica. Más que marcar las diferencias entre territorios, este estudio nos ha permitido acercar las diferentes poéticas y destacar el germen común en la poetización de las ciudades.

Con Dobry encontramos a un poeta que, además de posicionarse inicialmente en Rosario, una urbe al margen de Buenos Aires, escribe desde otro margen superpuesto: la ciudad de Barcelona. Observamos así a un poeta que establece una relación con dos ciudades descentralizadas del epicentro bonaerense. Más allá del desplazamiento que podemos observar en estos términos, en la poética de Dobry el concepto mismo de desplazamiento es fundamental. El movimiento, el vaivén, el sentimiento de ubicuidad y de pertenencia a dos ciudades sin enraizar en ninguna. La transformación constante y eterna de todo lo que existe en el mundo. Unido a esto, el hecho de que el deslizamiento no sea únicamente espacial, sino también temporal, de regreso a la infancia. Estos son los puntos sobre los que gira todo el poemario *El lago de los botes* (2005). Y son también, fundamentalmente, los ingredientes para la creación de la ciudad mítica en el

poema. El mito es el procedimiento más destacado en la poesía urbana de Dobry. Y el propio poeta lo acepta como parte de su creación:

El retorno como polo magnético, con la consciencia de que ese lugar, como todo origen, también está perdido. En mi experiencia, el paisaje de origen se hace del todo visible cuando se llega a él desde afuera: hay que haberlo dejado para poder verlo, en el sentido fuerte del término (como epifanía, si se quiere: es decir como presencia completa, que adquiere en la escritura un espesor estético y moral). Los grandes mitos de los que estamos hechos, como la expulsión del Paraíso o el viaje de Ulises —en ambos casos, nostalgia de un origen, de una adecuación completa al "aquí"— no son cosas sucedidas en un pasado remoto: son cosas que suceden continuamente, que están sucediendo ahora mismo (Delgado, 2012, p. 9).

Dobry habla del retorno al lugar original, que cobra su sentido en el poema únicamente porque existe el “otro lugar”. Sin la distancia, el mito no podría ser, porque, como hemos desarrollado a lo largo de este estudio, todo mito encierra en sí mismo la nostalgia. En definitiva, a través de la revisión de sus poemas hemos observado cómo la tensión entre los dos planos espaciales, el movimiento entre el presente y la evocación, y su proyección íntima son factores fundamentales para la reformulación, desde el desarraigo, de una Rosario esencialmente mítica y una Barcelona distorsionada: es una batalla entre la mitología urbana de infancia y la contaminada megalópolis moderna.

Llama la atención cómo la mutabilidad es también el epicentro de la poesía austral de Lazzaroni, aunque con otro sentido. Mientras que Dobry entiende el cambio constante fundamentalmente como algo proyectado a partir de la nostalgia y la figuración mítica, en Lazzaroni responde al estado en el que se encuentra la ciudad. Desde Rosario, urbe, como decimos, periférica a Buenos Aires, nos desplazamos al espacio patagónico. El concepto de periferia aquí se multiplica exageradamente, pues Rosario es una ciudad considerablemente próxima a la capital, mientras que Ushuaia está distanciada de ella por miles de kilómetros. También afecta esto a la forma de entender la poesía. En Lazzaroni encontramos unas inquietudes propias en relación con

su experiencia única en la ciudad fueguina, que ningún otro poeta fuera de la Patagonia puede compartir ni poetizar. Esencialmente, porque en Tierra del Fuego se da una realidad concreta y diferente a la de otros espacios en Argentina.

Por esto encontramos en Lazzaroni una voz genuina, que nos traslada la experiencia de habitar Ushuaia. Sin embargo, más allá de esta circunstancia, vemos que la particularidad de su poética radica en gran medida en que está determinada por la intimidad; la ciudad que se registra en el poema es la que entiende la poeta desde su espacio íntimo y del mismo modo conforma una figuración de las propias reflexiones en torno a un imaginario privado –unido, por supuesto al imaginario social y cultural fueguino–. Colombo y Graf (2013), en su mención al fragmento de un poema¹⁴¹ de la autora, resumen la doble esencia, íntima y social, que encierra su poesía:

Este poema presenta dos puntos de vista acerca de la producción poética: el que ve de manera objetiva a la realidad como si intentara capturarlo todo a través del lente fotográfico y el que se deja seducir por las cosas más pequeñas, el que pone en contacto sus cinco sentidos para tratar de describir ese momento único e irreplicable (p. 92).

Esta doble representación contribuye a hacer del poema una experiencia confusa y alienante, acentúa la necesidad de registrar la velocidad y los cambios –coincidiendo con el concepto de mutabilidad del que partimos con Dobry–, la locura que está atestiguando y soportando como parte de la población ushuaiense pero percibida desde el prisma del yo: todo esto representa, en otras palabras, la configuración de una poética de proyección social que logra conservar la impronta del universo íntimo en el poema.

¹⁴¹ El fragmento pertenece al poema “Tribulaciones de alguien que escribe (tres)”, incluido en *A la luz del desierto* (2004), y dice así: “¿Escribes? Escribes como si tomaras fotografías / o atraparas insectos débiles / para estudiarlos en el laboratorio / a la luz de una lámpara moderna. / Escribes a pesar del invierno / y las palabras (a veces) hasta logran embaucarte”.

Con esta revisión breve a los dos poetas trabajados, podemos afirmar que, en sus múltiples figuraciones, la idea de cambio y transformación está presente en toda esta segunda parte del trabajo. Pensamos esto, más allá de las poéticas concretas de los dos autores, como un fenómeno global; el nuevo siglo implica la transformación de los lugares habitables y de las formas de entender el mundo. Quizá la poesía del siglo XXI posea en su esencia la facultad de lo mutable. Tendremos que esperar a internarnos más profundamente en él para determinar si esa identidad asentada en el cambio deviene en progreso o en completa desintegración del espacio urbano, de la sociedad que en él habita, y de la propia identidad individual.

CONCLUSIONES: LOS IMAGINARIOS URBANOS, TODAVÍA EN CONSTRUCCIÓN

A través del desarrollo del presente estudio, hemos planteado la investigación desde una postura de la observación y seguimiento de las huellas que podían conducirnos a una conclusión interesante, respecto a tres materias clave en toda poética urbana: las que rodean la configuración de una imaginación simbólica entorno a la ciudad. Necesitábamos acceder, por medio de las muestras encontradas en la historia reciente y los vínculos que las relacionan, a un corpus poético que nos permitiera descifrar los mecanismos que fundamentan e identifican la poesía de la ciudad desde el símbolo.

La poesía urbana, decíamos al comienzo, ha existido desde que se piensa la ciudad como espacio habitable. Y en cada momento histórico, con sus propias particularidades, se ha entendido de una forma diferente. En la primera parte de esta investigación, tras haber introducido las claves teóricas pertinentes, pretendíamos desentrañar la esencia de la poesía argentina del siglo XX. Una simbólica necesaria de analizarse por medio de las tres mayores formas de poetizar el espacio urbano: entendiéndolo como punto de encuentro de una sociedad, como un paisaje con el que el sujeto interactúa, deja su impronta y se reconoce, y como la experiencia de habitar una ciudad mítica.

Y observar, gracias a estos grandes engranajes, cómo los poetas, como representantes del individuo que habita la ciudad, expresan a través de su poética lo que supone vivir en un siglo tan intenso en su evolución urbana. En este período la urbanidad se ve asediada por infinidad de nuevas influencias: avances en la construcción, a nivel urbanístico, y en la forma de entender el mundo, a nivel social. El pasado es un siglo, como decimos, de intenso cambio en todas las áreas que respectan a la vida en las ciudades, y un buen ejemplo de ello es observar la enorme diferencia en la configuración de Buenos Aires entre las primeras poéticas del siglo –Lugones– y las

últimas –Casas–. Hemos priorizado en el estudio la materia teórica antes que la disposición cronológica, en la que pudiera constar más claramente la evolución mencionada, los cambios en la realidad y en el modo de experimentarla. Sin embargo, pese a haber incidido más en los elementos poéticos esenciales que los unen que en las diferencias circunstanciales de cada época, hemos llevado a cabo un viaje entre poéticas ubicadas en diferentes décadas del siglo, e inevitablemente hemos sido testigos de este fenómeno.

En la primera parte, la dedicada a las escrituras poéticas de la capital bonaerense en el siglo XX hemos distinguido tres áreas fundamentales: la social, la íntima y la mítica.

Respecto a la social, hemos revisado la obra de seis poetas: Lugones, Fernández Moreno, Girondo, de Lellis, Costantini y Casas. Todos comparten una mirada común hacia la ciudad; la que la convierte en un espacio de interacción con el otro. El orden cronológico en el que hemos estudiado sus obras ha favorecido el observar la clara evolución de la poesía de tradición urbana. Cada poeta nos ha brindado un particular testimonio de la ciudad en una época y estilo concretos. Partimos del modernismo de Lugones, en el que la ciudad, bellamente retratada, es territorio de melancolía y decadencia. Fernández Moreno, el *flâneur* de estética bohemia, experimenta atracción y repulsión hacia la ciudad y los nuevos cambios que el cosmopolitismo aporta a la vida urbana. Hereda este poeta, sin embargo, la decadencia que imprime Lugones en su retrato urbano: un sentimiento que se conformará como una de las máximas fundamentales en la poetización de la urbe del último siglo, pues todos los poetas urbanos, en mayor o menor medida, poetizan en estos términos. Girondo, el siguiente poeta en nuestra genealogía, se desmarca visiblemente de los poetas anteriores y plantea una nueva forma de dibujar la ciudad en el poema; a través de las formas de vanguardia. Su ciudad se compondrá de fragmentos, de figuraciones espectaculares, sin embargo, no

llega a desprenderse del hastío que le genera la metrópoli y reproduce, como Lugones y Fernández Moreno, la decadencia que mencionamos. Después de las vanguardias viene otro cambio drástico en la representación de la ciudad: en los años 60 se abre paso la poesía social con De Lellis, y con Costantini en los 70. En estos poetas observamos una similitud en la poetización, también una distancia con los anteriores. Son los poetas que conciben la urbe como espacio comunitario vinculado con lo social y político, algo que no hemos observado hasta el momento. La urbe, por primera vez, se convierte en materia de reivindicación y denuncia a unos niveles que van más allá de la cuestión poética. De Lellis, sin embargo, se inscribe en el perímetro del barrio; Costantini saldrá fuera de él. No obstante, si algo tienen en común ambos poetas sociales, es el amor por el tango. Ambos escriben tangos y sienten las raíces criollas, aunque De Lellis trabaje su relación con Almagro y Costantini entienda la urbe como una gran metrópoli en su conjunto. Esta apertura de la urbe de Costantini está vinculada asimismo con la apertura en la forma de poetizarla: la urbe es amante y enemiga del poeta. La ciudad como amante es, por cierto, un rasgo característico de Costantini que no se encuentra en ningún otro poeta analizado.

Tras la poesía de Costantini, hemos realizado un salto de una década. Es destacable el hecho de que, en los años 80, ningún movimiento poético que se estaba gestando en Buenos Aires contemplaba la inclusión de la ciudad como motivo lírico. Al contrario, son los años en los que el neobarroco, como estética academicista y metapoética, desplaza el motivo del espacio para dar prioridad al plano del lenguaje. Por esto, las siguientes poéticas urbanas que encontramos son las de la década de los 90. Hemos escogido a Casas como representante de la misma. Casas hereda de sus predecesores la predilección por el barrio, con una atmósfera propia de su tiempo. También utiliza el poema como reivindicación de la degradación de la sociedad urbana. La notificación de

la decadencia comulga, precisamente, con las poéticas de Lugones, Fernández Moreno y Girondo —que no contempla De Lellis, aunque Costantini, con sus poemas más desencantados, sí haya perfilado—. Encontramos, de este modo, una adscripción al ambiente barrial característica de los poetas populares, pero un sentimiento heredado de toda la tradición poética urbana desde sus inicios en los autores modernistas de comienzos de siglo. La crisis existencial es un rasgo inamovible de los poetas que conciben la ciudad como espacio público: independientemente de la época, estos se pierden entre las multitudes, lamentan la dispersión del yo y buscan recomponerlo.

En la segunda parte, dedicada a las poéticas de la intimidad, Lange y Storni comparten un mismo posicionamiento, el de la poeta mujer, y a partir del mismo elaboran su propia poética. Storni desafiando los límites que la sociedad impone a su propia escritura, Lange edificando una imagen conformista y adecuada que la salva de cualquier cuestionamiento. Ambas figuras, pese a catalogarse en un capítulo diferente que al resto de poetas analizados hasta el momento, comparten muchos puntos en común con estos. Storni, al igual que Lugones y Fernández Moreno, es una poeta modernista. Al menos, en sus primeros poemarios. En etapas posteriores de su obra advertimos un cambio ideológico y estilístico: sale del modernismo y se acerca a la vanguardia. En sus poemas vanguardistas hemos visto una ciudad fragmentada, procedimiento que asociamos con Girondo. Sin embargo, no va a ser la única; Lange, la poeta sentimental, también va a fragmentar el paisaje urbano en sus poemas. La diferencia con el de Storni es que esta poeta recorre su ciudad fragmentada, Lange la observa desde el espacio íntimo. No podemos obviar, más allá de la postura frente a la urbe, la influencia que Girondo tiene sobre Lange; él, además de su pareja sentimental, es su mentor en el ejercicio poético. Así, la urbe de Lange es de corte ultraísta, y experimenta con la imagen y la metáfora como poeta de vanguardia.

Un poeta ultraísta que no podemos obviar es Borges a quien hemos ubicado en un tercer apartado dedicado a la poesía que trabaja la ciudad mítica. Como poetas que elevan la urbe a la dimensión del mito, destacamos a Borges y a Cortázar. Efectivamente, podemos relacionar a Borges con Gironde y con Lange, sin embargo, le distancia de ellos la forma en la que comprende la urbe. En este sentido, no podemos hilar una semejanza con ninguno de los poetas anteriores: Borges inaugura una nueva forma de expresión poética urbana, y se desmarca de la línea de poetas que trazamos. Los que hemos visto hasta el momento, poetizan la urbe que aprehenden en la cotidianidad, la que experimentan. Y, aunque puedan observarla desde múltiples prismas, esta nunca se aleja radicalmente de la Buenos Aires que habitan. Borges, por el contrario, crea una nueva ciudad sobre la existente, elimina las características que no le gustan y se centra en su propio imaginario para diseñar la que para él se adapta mejor a su ideal respecto a la argentinidad y las raíces porteñas. En su predilección por los orígenes culturales y el barrio, vemos una similitud con los poetas del tango, De Lellis y Costantini, aunque los distancia la cuestión ideológica. Mientras que estos tienen filiaciones políticas de izquierdas, Borges recurre a la periferia con el único objetivo de encontrar un espacio bonaerense al margen de los cambios modernizadores.

Cortázar, por otro lado, también cultiva el tango en su poética. Muchos de sus poemas urbanos son composiciones claramente afiliadas a este modo musical. Respecto a su relación con Buenos Aires, hemos destacado dos fases: la primera, conflictiva en relación a la situación política del país y su fascinación por Europa. La segunda, sin embargo, es un efecto de su estancia europea, allí da comienzo su valoración de las raíces argentinas, y su añoranza de la ciudad natal. Y de esta nostalgia nace el mito cortazariano, que se asemeja al de Borges porque está alimentado de una nostalgia por el pasado, pero que, a diferencia del otro poeta, no se detiene en él. De hecho, las

últimas etapas de su producción son la culminación del cariño creciente hacia Argentina y hacia el continente, y se acerca, nuevamente como De Lellis y Costantini, a una poética más comprometida con el tema político y social. Una poesía que se distancia de la de Borges por su actualidad.

Las tres áreas que hemos diferenciado en el primer capítulo, en el segundo las encontramos en las poéticas de dos autores del siglo XXI: Edgardo Dobry y Anahí Lazzaroni. Con la figura y la obra de estos dos poetas, hemos pretendido salir del perímetro de Buenos Aires y observar poéticas urbanas argentinas que versen sobre otras ciudades del país. Sin embargo, en este acercamiento hemos encontrado que las poéticas bonaerenses y periféricas guardan numerosos puntos en común. Ambas son, esencialmente, poéticas urbanas, y por adscribirse a esta tradición compartirán una forma similar de poetizar. De Dobry destaca la semejanza con la ciudad mítica de Cortázar. Ambos poetas, desde una geografía desplazada, miran a sus respectivas ciudades con nostalgia infantil. En los poemas se figuran ellos mismos en la cotidianidad de su infancia. Dobry, a diferencia de Cortázar en su poesía, experimenta mucho más con el juego entre las dos dimensiones espaciales, Rosario y Barcelona, y establece relaciones de pasado-presente, infancia-madurez y otros recursos formales como el de los dialectos del lenguaje. Para estudiar la poética de Lazzaroni todavía debemos desplazarnos más lejos de la capital: es una poesía de la Patagonia más austral, la de la ciudad de Ushuaia en Tierra del Fuego. Es interesante en esta poética la integración de la cuestión social –reivindicativa, como en De Lellis, Costantini o Cortázar– y la esfera íntima –como Storni o Lange–. Lazzaroni genera una necesidad de expresar los cambios que asedian a su ciudad, que se advierten con más agresividad que en la capital por ser Ushuaia una ciudad todavía liberada de ciertos procedimientos modernizadores. Así, utiliza su poesía como un arma de denuncia, y se centra en la

relación entre lo natural del territorio y lo artificial urbano. Sin embargo, esta dualidad también le sirve a la poeta como un espacio de reflexión íntima: la observación de la naturaleza en convivencia con la urbe supone, en muchas ocasiones, una meditación gestada en la privacidad del yo. Por esto, y también por la hibridación de lecturas que nutren la poética de la autora, esta es quizá la que más semejanzas establece con otros poetas estudiados.

Cada poética ubicada en una generación diferente, bebe de las influencias anteriores pero se inscribe en una postura determinada y original. Las confluencias y las divergencias que hemos ido apuntando en esta conclusión crean un recorrido por lo que podríamos llamar, y ya hemos planteado en ocasiones anteriores, una tradición poética urbana en Argentina. La escritura de la ciudad y la herencia de unas características propias, se nutren de formas nuevas con el paso de las generaciones: esto define el perímetro de la poesía urbana. Hemos pretendido recorrer lo que sería esta tradición poética desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad, las primeras décadas del XXI, partiendo de los imaginarios urbanos para constatar de qué manera la poesía que se desenvuelve en torno a la ciudad transgrede el plano imaginativo. Desde este trabajo vemos que la urbe, en ocasiones, no es simplemente una imagen o un símbolo que se trabaja en el poema, simple o complejo. La ciudad puede ser todo un cosmos poético, un imaginario completo en sí misma. Se debe tener en cuenta a la poesía que habla de las ciudades como una nueva y única poética. Sin embargo, cuando hablamos de esta genuina poética todavía no podemos hacerlo como algo totalizador sino más bien como una expectativa. La investigación trazada llega a este punto con una voluntad de puerta abierta hacia las nuevas representaciones del presente siglo. Que beba de todo lo que hemos recogido, pero también que augure lo esconde el porvenir. Esperemos, en

términos de las poéticas que hemos encontrado, que las ciudades sean menos territorio de aislamiento y vértigo que de belleza y fascinación.

BIBLIOGRAFÍA

A. Bibliografía de referencia

A.1. Bibliografía primaria

BORGES, Jorge Luis

En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974:

- “Las calles”, p. 17
- “Arrabal”, p. 32
- “Fundación mítica de Buenos Aires”, p. 81

CASAS, Fabián:

En *Horla City y otros*. Barcelona: Seix Barral, 2014:

- “También tuvimos una guerra”, p. 13
- “El correr del agua”, p. 19
- “Brasas”, p. 136
- “Una heladera en la noche”, p. 21
- “Hacia afuera”, p. 52
- “La partitura”, p. 54

CORTÁZAR, Julio:

En *Poesía y Poética* (Vol. Obras Completas IV). Madrid: Galaxia Gutenberg,

2005:

- “Veredas de Buenos Aires”, p. 139
- “After such pleasures”, p. 149
- “Los amantes”, p. 476
- “La patria”, p. 473

COSTANTINI, Humberto:

En *Obras Completas*. Buenos Aires: Ediciones ryr, 2012:

- “Yanquis hijos de puta”, p. 35

- “Suele suceder”, p. 45
- “Corrientes”, p. 65
- “F.M. 2”, p. 201
- “He aquí que tú eres hermosa”, p. 247

DE LELLIS, Mario Jorge:

En Ricardo Horacio de Lellis, *Apostillas: Buenos Aires en la poesía de Mario Jorge de Lellis*, Buenos Aires: Vinciguerra, 2004; en “Entre los poetas míos... Mario J. de Lellis”. *Cuaderno de poesía crítica*(92), 2015 [Recuperado de <http://www.omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/cuaderno-de-poesia-critica-n-092-mario-jorge-de-lellis.pdf>]:

- “Valentín Gómez 3887 – 2ºE”, p. 52
- “Puente Bustamante”, p. 43
- “Radiografía de Almagro”, p. 47

DOBRY, Edgardo:

En *El lago de los botes*. Barcelona: Lumen, 2005:

- “El lago de los botes”, p. 16
- “La casita del hornero”, p. 14
- “Asado en Soldini”, p. 18
- “TMB”, p. 42

FERNÁNDEZ Moreno, Baldomero:

En *Ciudad*. Buenos Aires: Buenos Aires, 1917:

- “El poeta y la calle”, p. 26
- “Fidelidad”, p. 79
- “La calle”, p. 52
- “Tráfago”, p. 80

En *Antología 1915 – 1947*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948:

- “Departamento”, p. 184
- “Inquietud”, p. 292

GIRONDO, Oliverio:

En *Obra Completa*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999:

- “Apunte callejero”, p. 12
- “Croquis en la arena”, p. 9
- “Espantapájaros”, p. 75
- “Vuelo sin orillas”, p. 127

LANGE, Norah:

En *Obras Completas* (Vol. I). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005:

- “Amanecer”, p. 100
- “Calle”, p. 87
- “Versos a una plaza”, p. 88

LAZZARONI, Anahí:

En *A la luz del desierto*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 2004:

- “Mirando por la ventana”, p. 7
- “En todos lados se cuecen habas”, p. 10
- “Anotaciones sobre la ciudad (dos)”, p. 12

En *El viento sopla*. Buenos Aires: El Suri Porfiado, 2011:

- “Graffiti”, p. 9
- “La ciudad (fotografía)”, p. 10
- “Las canciones antiguas”, p. 19
- “Un día como otros”, p. 23
- “La ciudad en agosto”, p. 45

LUGONES, Leopoldo:

En *Lunario sentimental*. Madrid: Cátedra, 1988:

- “Luna ciudadana”, p. 224

En *El libro fiel*. París: H. Piazza Éditeur, 1912:

- “La blanca soledad”, p. 51

STONI, Alfonsina:

En *Languidez*, Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1964:

- “Buenos Aires”, p. 89

En *Ocre*, Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1964:

- “Encuentro”, p. 43

En *Mundo de siete pozos*, Buenos Aires: Tor, 1934:

- “Hombres en la ciudad”, p. 125
- “Calle”, p. 115

A.2. Bibliografía secundaria

- Monografías

BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

BLAISTEN, I. (1983). *Anticonferencias*. Barcelona: Tusquets Editores.

BARILI, A. (1999). *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*. México D. F: Fondo de Cultura Económica.

BARRERA, T. (1998). *Baldomero Fernández Moreno (1915-1930). Las miradas de un poeta ensimismado*. Lleida: Universidad de Lleida.

BURUNCÚA, J. E. (2004). Prólogo. En A. Lazzaroni, *A la luz del desierto*. Buenos Aires: Último Reino, pp. 3-4.

CABRALES Arteaga, J. M. (1985). *Literatura hispanoamericana: siglo XX*. Lectura Crítica de la Literatura Española(25). Madrid: Editorial Playor.

CALABRESE, E. (2009). *Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

CAMPRA, R. (2005). La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia. En J. Cortázar, *Poesía y Poética* (Vol. Obras Completas IV, pp. 9-34). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- CAÑAS, D. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*. Madrid: Cátedra.
- CARBONE, R., & Croce, M. (2010). *Diccionario razonado de la literatura y la crítica argentinas (s. XX)*. Buenos Aires: El 8vo. loco.
- CASADO, M. (2009). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- CERVERA Salinas (2014). *Borges en la ciudad de los inmortales*. Sevilla: Renacimiento.
- CHACANA Arancibia, R. (2006). *Emancipación de la familia de origen: Lealtad, traición y sacrificio filial en Franz Kafka y Julio Cortázar*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/1025359344>
- CIRNIGLIARO, N. (2015). *Domus. Ficción y mundo doméstico en el Barroco español*. Woodbridge: Tamesis.
- CASTELLS, M. (1976). *La cuestión urbana*. Madrid: Siglo XXI de España.
- CORTÁZAR, J. (2010). *Rayuela*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- DEL VALLE, A. (2008). *Introducción a problemas y teorías de sociología urbana*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- DURAND, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus Ediciones.
- (2005). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- ELKIN, L. (2016). *Flâneuse. Women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice and London*. Londres: Penguin Random House.
- FERNÁNDEZ Moreno, C., & Becco, H. J. (1968). *Antología lineal de la poesía Argentina*. Madrid: Editorial Gredos.
- FONTANET, H. (2002). *Poéticas del exilio: Micharvegas, Costantini, Gelman, Lamborghini, Urendo y Sylverster*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

- FUENTES, M. & Tovar, P. (eds.) (2011). *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones*. Tarragona: Publicaciones URV.
- GARCÍA Cerdán, A. (2009). *La poesía de Julio Cortázar. Discurso del no método, método del no discurso*. Universidad de Murcia. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=90939>
- GILMET, H. (2001). *Arquitectura al eje. La construcción teórica de los territorios de la arquitectura*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- GOLOBOFF, M. (2011). *Julio Cortázar: la biografía*. Buenos Aires: Continente.
- GOÑI Zabala, J. J. (2008). *Talento, tecnología y tiempo. Los pilares de un progreso consciente para elegir un futuro*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos.
- LAFFORGUE, M. (comp.) (1999). *Antiborges*. Buenos Aires: Vergara.
- LAFLEUR, H.; Provenzano, S.; Alonso F. (2006). *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: El 8vo. loco.
- LEDROUT, R. (1971). *Sociología urbana*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- LEFEBVRE, H. (1978). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Ediciones Península.
- LINDÓN, A.; Aguilar M. A.; Hiernaux, D. (coords) (2006). *Lugares e imaginarios en la metrópolis*. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana.
- LOMBARDO, J. D. (2007). *La construcción de la ciudad: el caso de la Región Metropolitana de Buenos Aires*. Buenos Aires: Nobuko.
- LÓPEZ Rodríguez, R. (2012). Bandera de dignidad. La función política del arte en Humberto Costantini. En H. Costantini, *Obras Completas* (pp. 5-29). Buenos Aires: Ediciones ryr.
- MANGIERI, R. (2000). *Las fronteras del texto. Miradas semióticas y objetos significantes*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MATTALIA, S. (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.

- MENDIOLA Oñate, P. (2001). *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*. Alicante: Universidad de Alicante.
- MONTILLA, P. M. (2007). *Parody, the Avant-Garde, and the Poetics of Subversion in Oliverio Girondo*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- MORSE, R. & Hardoy, J. E. (1985). *Cultura urbana latinoamericana*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
- NAVASCUÉS, J. de (ed.) (2002). *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- (ed.) (2007). *La ciudad imaginaria*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- NOGUÉS, G. (1996). *Buenos Aires, ciudad secreta*. Buenos Aires: Ruy Díaz – Sudamericana.
- NÚÑEZ, A.; Aliste, E.; Bello, A.; Osorio, M. (eds.) (2017). *Imaginarios geográficos, prácticas y discursos de frontera. Aisén-Patagonia desde el texto de la nación*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- OLEA Franco, R. (2006). *Los dones literarios de Borges*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- PINEDA W., S. L. (2013). *Trottoirs de Buenos Aires: Julio Cortázar and the tango nation*. Salt Lake City: University of Utah. Recuperado de <https://collections.lib.utah.edu/details?id=197024>
- POPOVIC Karic & Chávez Pérez (coords.) (2012). *Julio Cortázar: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Monterrey: Tecnológico de Monterrey; Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa.
- (coords.) (2016). *Jorge Luis Borges: Perspectivas críticas. Ensayos inéditos*. Monterrey: Tecnológico de Monterrey; Ciudad de México: Miguel Ángel Porrúa.
- RAPOPORT, M. & Seoane, M. (2007). *Buenos Aires, historia de una ciudad: 1880-1955*. Buenos Aires: Planeta.
- ROMERO, J. L. & Romero, L. A. (2000). *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos. Tomo 2. Desde la ciudad burguesa hasta la ciudad de masas*. Buenos Aires: Altamira.

- (2001). *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- ROVIRA, J. C. (ed.) (1999). *Escrituras de la ciudad*. Madrid: Palas Atenea.
- SALAS, H. (1968). *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y Antología*. Buenos Aires: Pleamar.
- SALOMONE, A. (2005). *Subjetividad femenina y experiencia moderna en la escritura de Alfonsina Storni*, Santiago de Chile: Universidad de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108872>
- SALVADOR, A. (2006). *El impuro amor de las ciudades. (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. Madrid: Visor Libros.
- SÁNCHEZ Cuervo, A.; Sánchez Andrés, A.; Sánchez Díaz, G. (coords.) (2010). *María Zambrano. Pensamiento y exilio*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- SANTANA, R. (1998). *Literatura fueguina, 1975-1995*. Buenos Aires: Editorial Medrano.
- SARLO, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- SCHMÍDEL, U. (1986). *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay, 1534-1554*. Madrid: Alianza Editorial.
- SEPÚLVEDA, M. (2013). *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- SERRANO Alonso, J. [el al.] (eds.) (2000). *Literatura modernista y tiempo del 98: Actas del Congreso Internacional, Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- SIERRA, M. (2014). *Geografías imaginarias. Espacios de resistencia y crítica en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- SOLARES, I. (2002). *Imagen de Julio Cortázar*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México; Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

TEITELBOIM, V. (2003). *Los dos Borges. Vida, sueños, enigmas*. Madrid: Meran.

TOMASI, D. (2013). *Cortázar por Buenos Aires, Buenos Aires por Cortázar*. Buenos Aires: Seix Barral.

TRÍAS, E. (1997). *El artista y la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama.

VALENZUELA, L.; Jozef, B.; Sicard, A. (coords.) (2002). *Julio Cortázar desde tres perspectivas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México; Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

VILLACAÑAS, J. L. & Lomba, P. (2016). *Ciudad iberoamericana y representación*. Madrid: Escolar y Mayo Editores.

- Artículos

BARRERA, T. (1997). Oliverio Gironde: la transgresión de los límites cotidianos. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, II(26), 395-406. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797220395A>

BONANO, M. (2015). Hoy en la cultura: formación de un grupo cultural y debates de la izquierda intelectual y literaria marxista de los sesentas. *Jornaler@s. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*(2), 221-233. Recuperado de <http://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/13039>

BORELLO, R. A. (1970). El último combate de Julio Cortázar. *Cuadernos Hispanoamericanos*(247), 165-172. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc90460>

BUENO, M. (1994). La escritura de Oliverio Gironde: la utopía de la vanguardia. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*(3), 11-26. Recuperado de <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/236/310>

CARESANI, R. J. (2012). Nuevos realismos en la escena literaria argentina: Fabián Casas versus Martín Rejtman. *Texturas*(12), 111-128. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/view/2914/4226>

CASAS, F. (enero de 2006). Neobarrioso. *Los Inroruptibles*(99). (A. Wajszczuk, Entrevistador).

CERVERA Salinas, V. (1985). La poética de Jorge Luis Borges. Un intento de fundamentación. *Anales de Filología Hispánica*(1), 71-83. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1300695>

- (1992). Una poética del espacio en Buenos Aires. *Anales de Literatura Hispanoamericana*(21), 345-355. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9292110345A>
- COLOMBO, S. G., & Graf, M. E. (2013). Crítica desde la crítica. *Revista Herencia*, IV(Año 4), 90-95. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4694732.pdf>
- CYMERMAN, C. (1994). La literatura hispanoamericana y el exilio. *Revista Iberoamericana*, LXXXIII(258), 523-550. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI8383110228A/24330>
- DARRIGRANDI, C. (2008). Ciudad, cuerpo y traje: La flâneuse en Buenos Aires. *Revista Iberoamericana*(222), 1-15. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/45381067>
- DELGADO, S. (2007). El poema y la ciudad. Paisaje urbano e hiperurbano en tres poetas rosarinos (Dobry, García Helder y Prieto). *Cahiers de LI.RI.CO [En línea]*(3), 199-217. Recuperado de <http://lirico.revues.org/788>
- (2012). La ocasión del poema. *Cuadernos LIRICO [En línea]*(7), 1-13. Recuperado de <http://lirico.revues.org/709>
- FERNÁNDEZ Greene, V. (2018). Norah Lange as Avant-Garde Writer and Girl-Woman. *Texas Studies in Literature and Language*, LX(1), 79-104. Recuperado de <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/7554375914>
- GARCÍA Helder, D. (1987). En neobarroco en la Argentina. *Diario de poesía*(4), 24-25.
- GERMINO, M. E. (2 de noviembre de 2010). Poeta del barrio, *Periódico Primera Página*. Recuperado de <http://primerapagina93.blogspot.com/2010/11/mario-jorge-de-lellis.html>
- GERTEL, Z. (1975). La visión de Buenos Aires en cincuenta años de poesía borgiana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*(4), 133-148. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/ALHI757511/showToc>
- GUZMÁN Munita, M. (s. f.). La ciudad moderna en la poética de Oliverio Girondo. *Espacio Latino*. Recuperado de http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/guzman_munita_marisa/la_ciudad_moderna_en_la_poetica_de_girondo.htm

- HIERNAUX, D. (2007). Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos. *EURE*, XXXIII(99), 17-30. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609903>
- KORN, G. (2010). Hijos del pueblo. Entre la Internacional y la Marcha. *Red de estudios sobre el peronismo. Segundo Congreso* (pp. 1-21). Buenos Aires: Red de estudios sobre el peronismo. Recuperado de <http://redesperonismo.com.ar/archivos/CD2/Korn.pdf>
- LAZZARONI, A. (marzo de 2003). Entrevista a Anahí Lazzaroni. *Revista Teína*. Recuperado de http://www.revistateina.es/teina/web/Teina_2/literatura/literatura_html/entrevista_Anahi.htm
- (2007). (L. Víspera, Entrevistador) Obtenido de El vendedor de tierra. Recuperado de <https://elvendedordetierra.com/2010/11/09/poemas-en-una-ciudad-de-transito/>
- (febrero de 2016). Anahí Lazzaroni: sus respuestas y poemas. (Revagliatti, Entrevistador). Recuperado de <http://eurasiahoy.com/07032016-anahi-lazzaroni-sus-respuestas-y-poemas/>
- LITVAN, V. (2007). La argentinidad en Edgardo Dobry: fatalidad y máscara, *Cuadernos LIRICO*(3), 219-225. Recuperado de <http://lirico.revues.org/789>
- LÓPEZ Parada, E. (2004). El poeta urbanista: planificación de Buenos Aires en Leopoldo Lugones. *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Vol. IV)* (373-381). Nueva York: Juan de la Cuesta. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=6831>
- LUQUE García, A. (diciembre de 2012). La ciudad poliédrica de Oliverio Gironde. *PliegoSuelto. Revista de Literatura y Alrededores*. Recuperado de <http://www.pliegosuelto.com/?p=2719>
- MALLOL, A. (2010). El espacio urbano y sus márgenes en la poesía argentina reciente. *Gamma*, I(3), 261-269. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069222>
- MELLADO, L. (2014). El iceberg de Hemingway: lo no dicho que todo lo sostiene. *Argus-A*, III(12). Recuperado de <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/entrevista-a-graciela-cros.pdf>
- MELLADO, S. (2015). Poetas y baquianos: los fragmentos de una historiografía de la literatura patagónica en prólogos de antologías de cuento y poesía publicadas entre 1991 y 2009, *Cuadernos del CILHA*(22), 46-72. Recuperado de

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152015000100004

- MOISÉS, J. C. (2017). Poesía y regiones: Patagonia. *Excéntrica. Poéticas en movimiento*, 1-27. Recuperado de http://www.excentrica.com.ar/nuevo/wp-content/uploads/2016/10/E_Patagonia.pdf
- MONTELEONE, J. J. (1985). Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante. *Cuadernos Hispanoamericanos*(429), 79-96. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/baldomero-fernandez-moreno-poeta-caminante/>
- MORAÑA, A. (2008). Alfonsina Storni: la mujer y la ciudad. *Letras Femeninas*, 34(2), 67-86. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/23021926>
- MUSCHIETTI, D. (1990). Las estrategias de un discurso travesti (género periodístico y género poético en Alfonsina Storni). *Dispositio*, 15(39), 85-105. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/41491376>
- de NAVASCUÉS, J. (1997). Las miedosas memorias de Norah Lange. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, XXVI(2), 419-429. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797220419A/23019>
- ORGAMBIDE, P. (1ª quincena de mayo de 1987). El escritor entre todos. Humberto Costantini. *Entre Todos*(27), p. 20. Recuperado de www.ruinasdigitales.com/revistas/Entre%20Todos%2027.pdf
- PATAGÓNICO, E. (13 de enero de 2015). *El Patagónico*. Obtenido de El Patagónico: <http://www.elpatagonico.com/la-poblacion-tierra-del-fuego-crecio-mas-del-16-el-censo-n767177>
- PATES, G. (2015). Las poesías de Washington Cucurto y Fabián Casas: entre la mediatización de la escritura y la disputa por las significaciones de lo legítimo. *VIII Seminario Regional (Cono Sur) ALAIC*, (1-8). Córdoba. Recuperado de www.alaic2015.eci.unc.edu.ar/files/ALAIC/EJE8/alaic_-8-44.pdf
- PATÍÑO, C. (s. f.). *La Poesía de los '60*. Obtenido de El Ortiba: <http://www.elortiba.org/delellis.html>
- REDONDO, N. S. (2008). El lugar y la patria en Julio Cortázar. *Anuario*(8) - *Fac. de Cs. Humanas – UNLPam*, 167-192. Recuperado de http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anuario_fch/n09a12redondo.pdf
- SALAS, H. (octubre-diciembre de 1980). Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado. *Cuadernos Hispanoamericanos*(364-366), 84-105. Recuperado de

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1z4r6>

SCARI, R. (1976). Enumeración caótica y poetización de lo feo en el *Lunario Sentimental* de Leopoldo Lugones. *Revista Chilena de Literatura*, 143-151. Recuperado de www.jstor.org/stable/40355978

SCHMIDT-CRUZ, C. (2000). De Buenos Aires a París: los cuentos de Julio Cortázar y la reformulación de su identidad cultural. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. vol. III, 411-419. Madrid: Castalia. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_054.pdf

VALDÉS, S. (1996). Influencias estéticas del surrealismo en la Argentina. *Seminario de Crítica*, año 1996(67), 2-22. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas. Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0067.pdf>

VALDETTARO, S. (2000). Lo urbano como experiencia sobre la modernidad: Baudelaire según Benjamin. *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, año 1999/00, vol. V, 87-106. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2133/288>

VARGAS, W. (1 de agosto de 2004). Tributo de una autor a su hermano, el poeta Mario Jorge de Lellis. *La Gaceta*. Recuperado de <https://www.lagaceta.com.ar/nota/209118/la-gaceta-literaria/tributo-autor-hermano-poeta-mario-jorge-de-lellis.html>

WITTO Mätting, S. (2001). Julio Cortázar. La literatura de la proximidad. *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, I(2), 1-8. Recuperado de <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/950756792>

ZANOLA, O. P., & Vidal, H. J. (1988). Ushuaia; historia de una ciudad. *Museo del Fin del Mundo*. Recuperado de <http://v4.tierradelfuego.org.ar/museo/virtual/ushuaia.htm>

ZITO, C. A. (1999). El Buenos Aires de Borges, *Revista Variaciones Borges*(8), 108-120. Recuperado de www.borges.pitt.edu/sites/default/files/0810.pdf

B. Otras bibliografías consultadas

- Monografías

AÍNSA, F. (2006). *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.

- ASTRADA, E. (ed.) (1978). *Poesía política y combativa argentina*, Madrid: Editorial Zero.
- BAILLY, A. S. (1978). *La organización urbana. Teorías y modelos*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- (1979). *La percepción del espacio urbano. Conceptos, métodos de estudio y su utilización en la investigación urbanística*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- BERNAND, C. (1999). *Historia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BORJA, J. & Muxí, Z. (2003). *El espacio público, ciudad y ciudadanía*. Barcelona: Editorial Electa.
- CAPEL, H. (2001). *Dibujar el mundo. Borges, la ciudad y la geografía del siglo XXI*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- DURAND, G. (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2000). *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- FONTANET Villa, H. J. (2002). *Poéticas del exilio: Micharvegas, Costantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvester*. Universidad Autónoma de Madrid.
- GARCÍA Canclini, N. (1997). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA.
- GASEL, A. F. (2012). *De cuerpos y territorios. Itinerarios de la Patagonia Austral en la narrativa argentina reciente (1982-2008)*. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.305/te.305.pdf>
- GRUSS, Irene (ed.) (2006). *Poetas argentinas (1940-1960)*, Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- HERBERT, A. (2014). *Making place at the end of the world. An ethnography of tourism and urban development in Ushuaia, Argentina's Antarctic Gateway City*. Christchurch: University of Canterbury. Recuperado de <https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/9421>
- HISTORIAS de la ciudad: Una revista de Buenos Aires (2003). Números 19-24. Buenos Aires: Lulemar Ediciones.

- IGLESIA, R. & Sabugo M. (2007). *Buenos Aires. La ciudad y sus sitios*. Buenos Aires: Nobuko.
- JIMÉNEZ, D. (comp.) (2000). *Laberintos urbanos en América Latina*. Quito: Ediciones ABYA-YALA.
- JOSEPH, I. (1988). *El transeúnte y el espacio urbano*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.
- LEFEBVRE, H. (1978). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Edicions 62.
- LIPOVETSKY, G. & Charles, S. (2008). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- NAHSON, D. (2009). *La crítica del mito. Borges y la literatura como sueño de vida*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert.
- PAYERAS, M. Fernández Ripoll, L. M. (2001). *Fin(es) de siglo y Modernismo*. Palma: Universitat de les Illes Balears.
- ROCA, M. (2013). Espantapájaros de Oliverio Gironde. Un *flâneur* a contrapelo, *Literatura y Lingüística*(29), 149-165. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n29/art09.pdf>
- ROMERA, F. (2008). *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Recuperado de <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/fernandoromera.pdf>
- SALVADOR, N. (1969). *La nueva poesía argentina*. Buenos Aires: Editorial Columbia.
- SILVA, A. (2006). *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- SYLVESTER, B. L. (1994). *Los cuentos de Costantini y sus cuestiones con la vida*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- TELLO, A. (2006). *Historia breve de Argentina*. Madrid: Sílex Ediciones.
- TRÍAS, E. (2001) *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*. Barcelona: Destino.
- ZAMBRANO, M. (2007). *Algunos lugares de la poesía*. Madrid: Trotta.
- ZONANA, G. & Castellino, M. (2008). *Poesía argentina: dos miradas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

- Artículos

- ALAZRAKI, J. (1972). Dos soluciones estilísticas al tema del compadre en Borges y Cortázar, *Revista Exilio*, VI(1), 21-33.
- ARGÜELLES, J. D. (enero 1981). Costantini: relator extraordinario, *Diario El día*, 29. Recuperado de www.unla.edu.ar/greenstone/collect/archived/index/assoc/HASHbc59/...dir/doc.pdf
- BELTRÁN Llavador, J. (2004). La ciudad como experiencia: Figuras desde el imaginario social, *Revista Teína*(4). Recuperado de <http://www.revistateina.es/teina/libros/ciudades.pdf>
- BOCCANERA, J. (2013) Ciudad y poesía: el escenario y la palabra, *Revista Humanidades*(3), 1-12. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4920524.pdf>
- BONANO, M. (2012). La propuesta de *Zona de la poesía americana* (Buenos Aires, 1963-1964): estéticas coloquiales y apropiaciones de la «cultura popular», *Aisthesis*(52), 81-96. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1632/163227577005.pdf>
- CHERRI, C. L. (2013). *Poliéticas* y tecnologías de “yo” en los alrededores del Río de la Plata (1996-2012). Un dispositivo cartonero para leer a Washington Cucurto, Fabián Casas y Fernanda Laguna, *Caracol*(5), 266-297. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/69472>
- CODARO, L. (2012). Raúl González Tuñón en Clarín: hacia una visión de Buenos Aires y sus poetas, *VII Jornadas de Sociología de la UNLP: Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales*. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/vii-jornadas-2012/actas/Codaro.pdf>
- COHEN, M. (diciembre 2013). Contratiempo, Edgardo Dobry, *Revista OP Semanal*. Recuperado de <http://revistaotraparte.com/semanal/literatura-argentina/contratiempo/>
- DEL GIZZO, L. (2016). Oliverio Girondo y la negación de la vanguardia. *Anclajes*, XX(3), 21-42. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.19137/anclajes-2016-2032>
- DIZ, T. (2003). Tonos ocre en la escritura poética de Alfonsina Storni, *Revista escuela de Letras*, I(1), 124-131. Recuperado de <http://www.aacademica.org/tania.diz/63>

- FONDEBRIDER, J. (2006). Treinta años de poesía argentina, *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires: Ed. Libros del Rojas.
- GIL Mariño, C. N. (2011). La ciudad fuera de las máquinas de ranura. Imágenes de Buenos Aires en la poesía de Raúl González Tuñón: entre la ruptura estética y el testimonio social, *Revista Letras Históricas*(4), 95-120. Recuperado de <http://www.letrashistoricas.cucsh.udg.mx/index.php/LH/article/view/2072>
- GONZÁLEZ Gutiérrez, L. F. & Molano, L. A. (2005). La fugacidad de la vanguardia latinoamericana: ensayo crítico sobre Oliverio Girondo, *Diversitas*(1), 96-108. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=67910110>
- GUZMÁN, R. (2010). La ciudad, la poesía, Juan Gelman, *Revista Tópicos del seminario*(24), 41-53. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S166512002010000200003&script=sci_arttext
- HERZOVICH, G. (2017). El intelectual en el kiosco de revistas: Ciudad (1955-56). *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*(33), 25-36. Recuperado de <http://www.scielo.org.ar/pdf/celehis/n33/n33a13.pdf>
- INGBERG, P. (1996). Baldomero Fernández Moreno. *Magazine Actual*(3), 1-2. Recuperado de www.pabloingberg.com.ar/pdf/notas/BaldomeroFernandezMoreno.pdf
- JARAMILLO Agudelo, D. (2004). Cortázar poeta, *Revista de la Universidad de México*(1), 74-79. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/938/1941
- KRESSNER, I (2010). Poemas del caer—el motivo del vértigo en las obras de Edgardo Dobry, Roxana Crisólogo y Ylonca Nacidit-Perdomo, *Languages, Literatures and Cultures Faculty Scholarship*(21), 133-147. Recuperado de http://scholarsarchive.library.albany.edu/cas_llc_scholar/21
- LINDÓN, A. (2007). La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos, *EURE*, XXXIII(99), 7-16. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v33n99/art02.pdf>
- LÓPEZ Parada, E. (agosto de 2014). La heterodoxia y solvencia de Dobry, *Babelia – El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2014/08/06/babelia/1407318324_230104.html
- LÓPEZ Rodríguez, R. (abril de 2010). El hilo de la vida. Humberto Costantini, narrativa y revolución, *El Aromo*. Recuperado de www.razonyrevolucion.org/aromoscompletos/ElAromo53.pdf

- LUCERO, V. (2015). Alfonsina y Baudelaire: dos estéticas de la creación poética. *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario. Recuperado de www.celarg.org/int/arch_public/lucero2015.pdf
- LUONGO, G. & Salomone, A. (2007). Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres, *Iconos. Revista de Ciencias Sociales*(28), 59-70. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4823231.pdf>
- MASIELLO, F. (2012). En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina), *Cuadernos de Literatura*(31), 79-104. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5228247.pdf>
- MOLLOY, S. (1999). *Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire. *Revista Variaciones Borges*(8), 16-29. Recuperado de <https://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/0803.pdf>
- MUSCHIETTI, D. (2003). Borges y Sorni: la vanguardia en disputa, *Hispanamérica: Revista de literatura*(95), 21-44.
- OROZCO, O. (1978). Oliverio Girondo frente a la nada y lo absoluto. *Cuadernos Hispanoamericanos*(335), 226-250. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctm968>
- ORTIZ CANSECO, M. & SALGADO, M. (2007). Nunca no. Antología de poesía argentina actual, *Revista de Erudición y Crítica (REC)*(3), 57-84. Madrid: Castalia. Recuperado de <http://laliteraturadelpobre.files.wordpress.com/2011/12/marta-ortiz-y-maria-salgado-nunca-no-antologia-de-poesia-argentina-actual-rec-3-2007.pdf>
- PIEROPAN, M. (1993). Alfonsina Sorni y Clara Lair: de la mujer postmodernista a la mujer “moderna”, *Hispania*, LXXVI(4), 672-682. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc02954>
- PINEDA, O. (2010). Entre el exilio y la extranjería, *Colindancias*(1), 64-74. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5249368.pdf>
- ROBALINO, V. (2014). La conciencia del exilio en Julio Cortázar y Alejandra Pizarnik, *Kipus. Revista Andina de Letras*(36), 57-64. Recuperado de repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5084/1/07-HO-Robalino.pdf
- ROMANO, E. (1980). Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*, *Cuadernos Hispanoamericanos*(364-366). Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcx92t8>

- ROMERA, F. (2008). El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). [En línea]: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/fernandoromera.pdf>
- ROMERO LÓPEZ, D. (1996). Los “topoi” de la poesía modernista, *Hispanófila*(118), 39-48. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/43808483>
- SALOMONE, A. (2009). Escritura, imagen y política en dos poetas argentinas: Alfonsina Storni y Alicia Genovese, *Atenea*(449),135-148. Recuperado de https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000100008
- SILVERMAN, M. E. (2009). Alfonsina, en cuerpo y escritura, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*(43). Recuperado de http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/alf_stor.html
- SOSA, C. H. (2015). Entre la *flânerie* y el ostracismo: la resignificación subjetiva de la ciudad en Fabián Casas y Martín Gambarotta, *Anales de Literatura Hispanoamericana*(44), 305-318. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51516/47780>
- SWIDERSKI, L. N. (2005). La nacionalidad como proyecto en la obra de César Fernández, *Anclajes*(9), 157-163. Recuperado de dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4794320.pdf
- TAMEZ Sánchez, J. (2014). Cortázar, notas sobre una poética final, *Contexto*, XVIII(20), 113-128. Recuperado de www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/39016/1/articulo6.pdf
- YOSHINO, K. (2006). La ciudad y el poeta. *Revista jurídica de la Universidad de Palermo*, VII(2), 5-61. Recuperado de http://www.palermo.edu/derecho/publicaciones/pdfs/revista_juridica/n7N2-Nov2006/072Juridica01.pdf
- YUSZCZUK, M. (2013). Algunos apuntes sobre las disputas por la legitimidad literaria y las figuraciones del resto en la poesía de los noventa en Argentina, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, II(4), 82-115. Recuperado de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/49>